МИР ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ

Тито Гобби

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Я не приношу извинений за то, что эта книга – книга личная. Я пишу на основании своего собственного опыта о том, что составляет мой «мир итальянской оперы». Например, для меня «Вильгельм Телль» и «Дон Карлос» – итальянские оперы, в мое время к ним обычно так и относились. Естественно, за долгую историю, прожитую ими в разных странах, их иногда исполняли и по оригинальному французскому либретто. Тем не менее для меня они – оперы итальянские, и у меня есть приятное подозрение, что в споре этом Россини и Верди, пожалуй, были бы на моей стороне. Ти́то Го́бби (итал. Tito Gobbi, 24 октября 1913, Бассано-дель-Граппа — 25 марта 1984) — итальянский певец (баритон) и оперный режиссёр-постановщик.

-
- ОТ АВТОРА
- Предисловие
- ОКНА В МИР ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ
- ГЛАВА 1. ГОЛОС В ДАР
- ГЛАВА 2. МАЛЕНЬКАЯ ПАРТИЯ
- ГЛАВА 3. ГРИМ
- ГЛАВА 4. «ДОН ЖУАН»
- ГЛАВА 5. ДВА ФИГАРО ("Севильский цирюльник")
- ГЛАВА 5. ДВА ФИГАРО ("Свадьба Фигаро")
- ГЛАВА 6. «ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ»
- ГЛАВА 7. «ЭРНАНИ»
- ГЛАВА 8. «РИГОЛЕТТО»
- ГЛАВА 9. «ТРАВИАТА»
- ГЛАВА 10. «СИМОН БОККАНЕГРА»
- ГЛАВА 11. «ДОН КАРЛОС»
- ГЛАВА 12. «ОТЕЛЛО»
- ГЛАВА 13. «ФАЛЬСТАФ»
- ГЛАВА 14. «ПАЯЦЫ»
- ГЛАВА 15. «БОГЕМА»
- ГЛАВА 16. «ТОСКА»
- ГЛАВА 17. «ПЛАЩ»
- ГЛАВА 18. «ДЖАННИ СКИККИ»
- ГЛАВА 19. КОМПОЗИТОРЫ - МОИ СОВРЕМЕННИКИ

перевод Г.Генниса, Н.Гринцера, И.Париной

ОТ АВТОРА

Я не приношу извинений за то, что эта книга – книга личная. Я пишу на основании своего собственного опыта о том, что составляет мой «мир итальянской оперы». Например, для меня «Вильгельм Телль» и «Дон Карлос» – итальянские оперы, в мое время к ним обычно так и относились. Естественно, за долгую историю, прожитую ими в разных странах, их иногда исполняли и по оригинальному французскому либретто. Тем не менее для меня они – оперы итальянские, и у меня есть приятное подозрение, что в споре этом Россини и Верди, пожалуй, были бы на моей стороне.

Моим друзьям Иде Кук и Джон-Карло Бартолини Салимбени – моя признательность.

Предисловие

ОКНА В МИР ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ

Много лет тому назад мне случилось побывать в Сан-Джиминьяно – этой знаменитой тосканской крепости на холмах, где тринадцать средневековых башен (а во времена междоусобиц средневековья их – этих предков небоскребов Манхэттена – было больше семидесяти) все еще гордо вздымают свои зубцы. Настроение у меня было вполне туристское, и потому я сыскал себе проводника и попросил, чтобы он поднялся вместе со мной на одну из самых высоких башен.

Тот согласился, выказав энтузиазм человека, чрезвычайно гордого красою своих родных мест, и мы вместе принялись лезть вверх по внутренней лестнице, которая вилась все выше и выше, – почти в абсолютной темноте.

Но вот, когда мы уже почти добрались до самого верха, мой гид вдруг остановился и распахнул деревянные ставни одного из окон. «Взгляните-ка!» – сказал он, и моим глазам открылась залитая солнцем картина такой неописуемой красоты, что, кажется, я даже вскрикнул.

Передо мной на огромном пространстве расстилалась тосканская земля во всем ее чудном великолепии: пестрая неразбериха полей с пятнами поросших лесом холмов и долин, с хуторами и деревеньками, казавшимися на расстоянии красивыми игрушками.

Картина эта вовсе не была для меня непривычной, но из-за причудливой игры цвета и форм выглядело все в тот раз совершенно по-особому: такой Тоскану я еще никогда не видел!

Потом мой проводник сказал: «Иногда можно даже море увидать». И в ту минуту я действительно видел море: в порыве откровения мое разыгравшееся воображение раздвинуло границы простого человеческого зрения. Тело мое, ум, душа – все подсказывало: «Вот оно!», и пусть это было только видение, но помнить его я буду до конца своих дней.

Перед тем как начать писать эту книгу, я много раз вспоминал тот случай, потому и дал название предисловию «Окна в мир итальянской оперы». Я вовсе не собираюсь строить из себя высокоученого музыковеда, хотя музыка – вся моя жизнь. Но мне повезло: моими спутниками в этой жизни были многие величайшие мастера и знатоки музыки нашего столетия. Я знал также многих композиторов и либреттистов и могу считать, что имею какое-то представление о том, к чему они стремились; и в этом нет никакой самонадеянности.

На протяжении всех сорока семи лет жизни в опере я исполнял роль верного посредника: мне, как и многим другим, выпала эта честь – донести до публики хотя бы частицу величайшего, гораздо большего таланта, чем мой собственный, – таланта создателя музыки, слугами которой мы и являемся. Это не повод для тщеславия, но нельзя не преклониться пред той великой ответственностью, которая лежит на всяком, кто стремится к истине в своем толковании оригинала. Мы не претендуем на многое, но поразмыслите, прошу вас: ведь самый замечательный музыкальный шедевр без сценического воплощения – это всего лишь рукопись, пылящаяся среди прочих в каком-нибудь богом забытом архиве. Мы, исполнители, – те счастливцы, которым позволено пролить свет на смысл великого творения, а наша слава – всего лишь отблеск этого света.

Цель моя проста: рассказать об опере и мире оперы – его проблемах и надеждах, его красоте и безобразии, его традициях и том новом, что набирает силу внутри его. Это потрясающий, чарующий мир, мир, полный мечтаний и надежд, мир, к которому многие хотели бы приобщиться, но который многие все еще не научились ценить.

У каждого человека, а значит, и у меня, существуют свои собственные взгляды, свой собственный подход – согласно уму, нравственному чутью, естеству, – свой собственный образ мыслей и чувств. Поэтому бесчисленными могут быть различные интерпретации одного и того же образа (при этом все они, конечно, должны быть верны музыке и тексту оригинала). Так что я пишу, основываясь лишь на собственном восприятии, а оно, естественно, и менялось, и совершенствовалось с годами моей жизни в опере. Я никого не желаю уязвить, еще менее стремлюсь к тому, чтобы заметки эти стали предметом ожесточенных споров. Я хочу просто отворить несколько окон – может быть, и певцы, и публика найдут за ними что-нибудь для себя, а мое дело – сказать им, подобно моему проводнику в Сан-Джиминьяно: «Взгляните!»

ГЛАВА 1. ГОЛОС В ДАР

Что такое голос?

Сам по себе это лишь воздух, колеблющий голосовые связки. Но разум и сердце наделяют его красотой, превращают его в искусство, где заключены все чувства человеческие; тогда это уже поистине дар божий, который, как все божьи дары, обременяет владеющего им великой ответственностью.

Какова ваша собственная заслуга в том, что у вас миловидное лицо или могучие мускулы, острый ум или прекрасный голос? Вопрос в том, как вы будете обращаться с этим даром. Растратите его? Будете нещадно эксплуатировать в угоду собственным амбициям? Оставите втуне, дадите увянуть? Или, быть может, смиренно, ревностно, с любовью и знанием дела попробуете достичь в нем совершенства на радость другим, да и себе тоже?

Итак, предположим, у вас незаурядный голос; и это не просто ваши иллюзии: так же считает человек знающий и авторитетный. Последнее, кстати, необходимо: пусть все ваше семейство вместе с вами убеждено, что вы ничуть не хуже тех, кто появлялся когда-нибудь на театральных подмостках, – сие еще ничего не значит. Может статься, это и так, но просто теория вероятности против.

Прежде чем на вас и ваших родных обрушатся расходы, волнения, разочарования, осознайте ясно следующее: сам по себе голос – это еще не все. К тому же – быть может, вам будет не по душе столь циничная практичность – разумный человек всегда должен оставлять для себя возможность отступить с почетом на заранее подготовленные позиции в том случае, если все выйдет отнюдь не так, как рассчитывал вначале.

Поэтому необходимо оценить со всею строгостью свои способности. Без чего певец не может обойтись? Ему необходимо могучее здоровье, крепкие нервы, природное музыкальное чутье, гибкий голос, первоклассное чувство ритма, умение держаться на сцене, но прежде всего – скромность, ведь только по-настоящему скромный человек сможет учиться на собственных ошибках, а их будет у вас предостаточно.

Опасайтесь никому не известных учителей с их набором хитроумных приемов. Поверьте, что, если бы секрет bel canto состоял только в том, чтобы пролежать на спине столько-то часов, зажав в зубах зубочистку, кто-нибудь уже давным-давно разгадал бы его. Положитесь на свою наблюдательность, свой ум, свое упорство и запомните, что любое важное решение вы должны всегда принимать сами.

Берегите силы, как это делают спортсмены. Пусть каждая минута вашей жизни послужит достижению заветной цели: проникнуть в мир оперы. Но не сосредоточивайтесь только на этом, не становитесь фанатиком. И ни в коем случае не зазнавайтесь. Вам просто повезло от рождения, а везение надо еще оправдать.

Но вот вам удалось попасть наконец в этот мир: вы на первой ступеньке длинной лестницы. Никогда не пренебрегайте той первой, маленькой ролью, которая вам досталась. Пусть это всего строчка или полстрочки, тем не менее прочтите либретто целиком. Хорошенько поразмыслите над судьбой вашего маленького персонажа, ведь он или она жили и до того, как появиться на сцене, и (если только на сцене не убьют – в опере всегда этим рискуешь) будут жить после того, как уйдут с нее.

Не старайтесь придать своему герою большую значимость вопреки замыслу композитора или либреттиста: не в этом состоит ваша задача. А состоит она в том, чтобы до конца разобраться в характере вашего героя: так, что, встреться он вам на улице, вы сразу узнаете его. Для этого вначале мысленно нарисуйте для себя точный, правдоподобный его портрет. Это вам очень поможет в дальнейшем. Люди не бывают просто смешными или трогательными, благородными или подлыми. Ризничий в «Тоске» забавен по-своему, а Мелитон в «Силе судьбы» – по-своему. Что значит «по-своему»? Разберитесь в этом сами – вот вам и упражнение для начала.

Если какая-то отдельная фраза кажется вам особенно трудной, непременно постарайтесь отыскать причину этого. Чаще всего дело в том, что вы полностью сосредоточиваетесь именно на этом трудном месте, а потому небрежно берете предыдущие ноты. Вот, например, ария Рудольфа в первом действии «Богемы»; там жуткое верхнее до кажется совсем уж высоким, выше, чем на самом деле, а потому очень хочется ужесточить, форсировать звук. Но тогда происходит вот что: вы открываете рот слишком широко, челюсть идет вниз, а горло при этом зажато, звук оборван.

Чтобы «златой наде-е-ежде» вышло у вас кругло, спокойно, в начале фразы расслабьтесь и начните потихоньку подымать звук вверх от «но их я не желаю», легко возьмите «и вновь отдаюсь, как прежде» – теперь вы уже готовы к тому самому верхнему до.

Есть еще одна ловушка, в которую попадаются неопытные певцы: для них кажется естественным начинать pianissimo (например, в арии Неморино из «Любовного напитка») на очень слабом звучании. Тут же возникает неуверенность: нельзя ни приглушить звук еще больше, ни тем более усилить его – для

этого у голоса просто-напросто нет возможностей. Потому голос начинает дрожать. Избежать этого очень легко: вначале надо как раз выдать настоящий, хороший, наполненный звук, а уж потом при первой возможности ослабить его, но только количественно, а качество его и полноту сохранить, добавив дыхания.

В этой главе я вовсе не хочу преподать урок пения per se (в чистом виде - лат.). Мы просто начали подниматься по нашей лестнице и открываем одно за другим небольшие оконца. Это только подсказки – ни в коем случае не раз навсегда установленные правила. Недаром ведь я сорок семь лет пел, а еще больше думал.

Всегда мысленно разберите свою роль заранее и только тогда ищите ответы на все возникшие вопросы. Правду говорят, что оперный певец всегда ходит по туго натянутой проволоке: стоит раз оступиться – кувырк! – и ты уже смешон и жалок. Однако постарайтесь во время представления не быть напряженным, как канатоходец. Надо просто хорошо, спокойно подготовиться к спектаклю – это поможет вам расслабиться и показать себя с наилучшей стороны. Продумайте все заранее, и многие, если не все, проблемы разрешатся сами собой. Когда будете петь, не прислушивайтесь к себе слишком внимательно: станете понижать тон и не сможете как следует держать звук. Так неопытный велосипедист, уставившись взглядом в дорогу перед своим носом, не замечает надвигающуюся издали опасность.

Теперь о том, что вам делать со своим телом. От талии до пяток вы обязаны быть недвижны, как скала. А вот шея должна остаться гибкой, расслабленной.

Дышите через нос.

Обязательно держите звук в фокусе вплоть до последней согласной.

Пусть во время пения в душе вашей пылает огонь! У артиста все чувства обострены вдесятеро больше, чем у обычного человека; надо только знать, когда призвать их на помощь, и они откликнутся и будут вам верными помощниками.

Стоит вам улыбнуться (если, конечно, улыбка к месту) – и голос ваш начнет излучать радость. Пойте с удовольствием и помните, что подлинная красота – внутри вас. Даже уродливый человек может быть прекрасен на сцене.

Переходя от фразы к фразе, внимательно следите за ритмом и темпом. Не забывайте, что пауза – это тоже музыка, а потому должна быть четко выверенной.

Беготня по сцене вредит мелодии. (Режиссеры, заставляющие певцов скакать вверх-вниз по лестнице, это сказано для вас.) Публика хочет видеть выражение лица артиста. Все ваши мускулы

должны быть расслаблены – иначе исказится звук. По сцене двигайтесь величаво, будто вы великан ростом до потолка.

Если в тексте одно и то же слово, одна и та же фраза повторяются несколько раз, старайтесь произносить их всякий раз по-новому: с иным оттенком, иной интонацией. Публика – это чудовище, которое поминутно надо чем-то занимать, а то оно заснет. Если вы почувствуете, что хоть чуть-чуть надоели зрителю, немедленно что-то предпринимайте.

Не давайте слишком большой воли чувствам, это и вас утомит, и голос ослабит – не будет уже того огня. Расплачьтесь лучше на репетиции, тогда будете знать, где пролегает граница, за которой вы уже не в силах держать себя в руках.

Всегда играйте для публики. Тогда она вас запомнит.

Во всякой профессии, какой бы жизненный путь вы ни избрали, необходимо четко отделять важное от неважного. Конечно, совершенно незначительных ролей не бывает; но вы-то пока еще новичок, потому не придавайте своему персонажу слишком большой вес, немного скромности вам не помешает. Талант важен уже сам по себе, если это действительно талант, а я надеюсь, у вас он есть. Но, как я уже заметил в начале главы, главное – это то, чего вы с его помощью добьетесь.

Голос, если уметь им пользоваться, – величайшая сила. Поверьте, это мое утверждение не следствие самоупоения или чрезмерной гордыни. В конце первой мировой войны я часто пел для раненых в госпиталях, там собрались несчастные со всего света. И вот однажды какой-то парень – он был очень плох – шепотом попросил меня спеть ему «Ave Maria».

Этот бедняга был так молод, так пал духом, так одинок – ведь он был далеко от дома. Я присел у его постели, взял за руку и запел «Ave Maria». Пока я пел, он умер – с улыбкой.

ГЛАВА 2. МАЛЕНЬКАЯ ПАРТИЯ

Все дети являются на свет исполненными добра. Это подтвердит вам каждая мать! Но идет время, меняются обстоятельства жизни, подступают искушения, с которыми трудно бороться, и понемногу в сердцах большинства людей поселяется зло. Однако стоит хотя бы капле незамутненного добра, хотя бы крохе того великого изначального богатства на миг возродиться – и глубокие, подлинно человечные чувства пронизывают душу.

Мы, исполнители, должны уметь открывать эти чувства в самом неприметном характере, чтобы потом донести их до аудитории. Ведь в любом герое можно найти нечто человеческое: благородство или ненависть, добро или зло, жестокость, высокомерие, ум или глупость, скромность или гордыню. Ни в коем случае не старайтесь обнаружить в одном персонаже все эти черты – только лишь то, что действительно в нем есть. А потом надо это сыграть, сыграть без всякой фальши, так, чтобы в самом неприглядном поступке вашего героя можно было отыскать хоть что-то человеческое.

Этому стоит поучиться прежде всего, пожалуй, у Верди. Когда у него Макбет поет «Пощади...», это уже не преступник – это льет слезы просто старый, несчастный, одинокий человек. Тем же всепобеждающим сочувствием к несчастному, страждущему человеку движим Верди и тогда, когда на мгновение ему удается растопить холод души Филиппа II и тот в минутном порыве доверяется маркизу ди Позе и вручает ему судьбу своих жены и сына. О, у Верди несть числа таким подлинно человеческим порывам души!

Истинное наслаждение для исполнителя – строить свою игру на контрастности действия и противодействия, стремительных перепадах настроения, когда разные состояния души, сменяющие друг друга, незримо, но при этом нераздельно связаны между собой. Будто какая-то безудержная сила, неукротимая тяга к искренности преодолевает тот дух отрицания, который мы скрываем или сдерживаем, но который тем не менее заключен в каждом из нас.

В юности я очертя голову бросился в это бурное море противоречивых чувств, и много лет мне удавалось среди скал, омутов и мелей находить тот извилистый фарватер, следуя которым непременно отыщешь клад, раскроешь тайны морские.

В 1936 году я начал выступать как comprimario (Компримарио - певец, занятый во второстепенных партиях. -

Здесь и далее примечания переводчиков); мне приходилось одновременно разучивать по нескольку ролей, чтобы в случае болезни кого-нибудь из исполнителей быть готовым тотчас же подменить его. Недели бесконечных репетиций позволяли проникнуть в суть роли, обрести в ней достаточную уверенность, а потому вовсе не были мне в тягость. Возможность появиться на сцене, всегда неожиданная, радовала чрезвычайно, тем более что риск, связанный с такой внезапностью, в римском «Театро Реале» того времени был сведен к минимуму благодаря неоценимой помощи огромного числа отличных репетиторов и великодушной поддержке партнеров.

Гораздо больше неприятностей таили в себе так называемые маленькие роли. Обычно они состоят всего из нескольких фраз, разбросанных по разным действиям, но при этом в них запрятано немало ловушек. В своем страхе перед ними я вовсе не одинок.

Если компримарио ошибется в одной-двух фразах, у него чаще всего просто не бывает возможности поправить положение. А дирижер именно на него обрушит град упреков, поскольку вряд ли он отважится предъявить их кому-нибудь из так называемых звезд. Так что эти маленькие роли всегда достаются либо дебютантам, либо уже состарившимся певцам. Им, истинным героям сцены, я искренне сочувствую. Они – жрецы мгновения, а в случае неудачи их единственной утешительницей может быть лишь святая Варвара, спасающая от артиллерийских налетов.

Конечно, есть немало Компримарио (с большой буквы!), первоклассных певцов, для которых длительность 1/32 вовсе не предел, безупречно владеющих дикцией и ритмом. Манера их исполнения точно выверена, костюм всегда прекрасно сидит, грим безукоризнен. Это те, на кого всегда можно положиться в трудную минуту: Де Паолис, Несси, Нарди, Дзагонара, Сантафе, Андреоли, Джорджетти, Велис, Ланиган, Эрколани, Мариано Карузо и многие-многие другие. Они были для меня не просто партнерами, но истинными, дорогими друзьями. А сколько можно назвать женских имен – имен исполнительниц таких вот маленьких партий, чей замечательный голос и безошибочное художественное чутье всегда необходимы спектаклю.

Ныне многие из них оставили сцену, а число тех кто пришел им на смену, невелико. И я спрашиваю себя: почему? Почему? Труд компримарио прекрасен и в то же время просто необходим: в нем есть свое достоинство, своя ответственность. Между прочим, он также далеко не безвыгоден с финансовой точки зрения. Ведь на каждое выступление ведущего певца труппы у компримарио приходится, пожалуй, три, а то и четыре. Кроме того, в таких партиях не нужно выкладываться до конца, петь на

пределе сил, а это надолго сохранит вам голос, и на сцене вы переживете многих звезд.

Карьера, репутация не всегда создаются только большими ролями. По правде говоря, если бы сегодня мне пришлось ставить «Отелло», я ломал бы голову в основном над тем, кто будет петь Кассио и Эмилию. А Артур в «Лючии де Ламмермур», Арлекин в «Паяцах», Флора в «Травиате» и так далее, и так далее?..

Я всегда советую своим ученикам хорошенько отрабатывать именно такие партии, ведь в них, по всей вероятности, им и доведется поначалу выступать. Есть, наряду с этим, и примеры обратного движения: выдающийся певец, завершив свою блестящую карьеру в составе ведущих оперных трупп, не в силах бывает навсегда покинуть сцену. Тогда, положившись на опыт и мастерство, он пробует себя в малых партиях, стараясь придать им какой-то новый оттенок, наградить новой жизнью.

Помню, во время работы над постановкой «Тоски» в чикагском «Лирик Тиэтр» я вдруг узнал, что мой добрый друг великолепный артист Итало Тахо решил из любви к старому приятелю помочь мне – петь в этом спектакле Ризничего. Какую радость я испытал!

Однако успех такого предприятия обеспечен не всегда, отнюдь не всегда. Однажды великий Карузо великодушно помог своему товарищу, который пел Арлекина в «Паяцах», – тот заболел, потерял голос, – спев за него серенаду из-за сцены. На следующий день один возмущенный критик презрительно и негодующе отозвался об «этом осле, который осмелился подражать великому Карузо – да еще и очень плохо к тому же!».

Нынешняя публика по большей части довольно хорошо знает содержание «репертуарных» опер. И мы, интерпретаторы, должны дать ей больше, нежели просто изложение сюжета. При этом надо четко представлять себе те рамки, внутри которых мы можем дать волю своей актерской экспрессии: не переигрывать, не скатываться до буффонады. Иначе публика начинает плакать или смеяться там, где вовсе того не требуется.

Да, конечно, зритель должен сопереживать исполнителю: плакать, замирать от волнения, смеяться вместе с ним, – без этого не будет настоящего театра. Но все это должно быть уместно и в меру. Актер, который намеренно привлекает внимание дешевым трюкачеством, смеха-то, может быть, от зрителей и добьется, но уважения к себе – никогда. Если, прочитав это, вы вдруг покраснели, задумайтесь хотя бы на минуту, признайте свою вину и никогда так больше не поступайте.

Я могу припомнить немало примеров подобного трюкачества, когда порой становилось просто стыдно за исполнителя. В одной

постановке «Севильского цирюльника» Дон Бартоло до того восхитился «Клеветой» Дона Базилио, что воскликнул: «Да это просто бомба атомная!» В том же спектакле Сержант, который появляется вроде бы для того, чтобы навести порядок в доме Дона Бартоло, изображал мертвецки пьяного, ронял шляпу, водружал ее затем на голову задом наперед, падал, спотыкаясь о собственный меч, и в довершение всего обращался не к тому, к кому следовало.

Да, зрелище было что надо, но до чего же оно выглядело бездарным и нелепым. Фантазия, конечно, может придать постановке большую выразительность, но фантазия без опоры на оригинал – ничто, потому всегда нужно хранить величайшее уважение к самой опере, в которой вы играете. Стоит, мне кажется, напомнить и об уважении к партнерам, выходящим вместе с вами на сцену. Самая элементарная вежливость, чувство товарищества не позволяют добиваться чего-то за счет других. Надо уметь самоутверждаться, не принижая окружающих.

Я помню – и это очень дорогое для меня воспоминание, – как однажды Марио Дель Монако воскликнул: «Отелло удавался мне лучше всего тогда, когда я пел вместе с Тито». Хотя каждый из нас во что бы то ни стало стремился сыграть как можно лучше свою роль, тем не менее мы всегда помогали друг другу, относились с величайшим уважением и к своим партнерам, и к самому произведению.

Коль скоро мы заговорили о маленьких, проходных ролях, позволю себе сказать несколько слов и о тех, кто вовсе не поет, но чье присутствие на сцене необходимо по ходу спектакля. Не следует преуменьшать ответственность, которая на них лежит. Напротив, груз ее иногда необыкновенно тяжел. Может быть, это покажется странным, но порой приходит на ум, что публика жаждет от них только совершенства – нисколько не меньше! Если звезда споткнется или даже сфальшивит, ей это простят. Но приключись что-то с беднягой, у которого и занятие-то на сцене одно – с достоинством молчать, тут уж на него обрушится гнев всего зрительного зала.

Я хорошо помню один случай. Давали «Дон Карлоса», и вот на сцене, как раз перед аутодафе, появился офицер стражи – огромный, величественный. Ему надо было всего-навсего пересечь сцену и скрыться в «соборе». В великолепных доспехах, с плюмажем, он размеренно шествовал по сцене, но вдруг на середине ее остановился, передернулся, точно собака, выскочившая из воды, и оглушительно чихнул. Ползала в восторге завопило: «Будь здоров!»

ГЛАВА 3. ГРИМ

На мой взгляд, чрезвычайно важно, чтобы оперный певец умел гримироваться сам или по крайней мере чтобы он был в состоянии, исходя из своего собственного опыта, подсказать гримеру, какой грим для него наиболее приемлем. Никто на свете не знает лицо человека лучше, чем он сам, – только он ведает, насколько сильно отражает оно состояние его души, насколько быстро реагирует на смену разноречивых чувств.

Поэтому настоящий актер должен немало часов проводить перед зеркалом. И отнюдь не ради самолюбования. Только так он находит и отрабатывает незаметные, едва уловимые приемы, с помощью которых сможет потом придать своему лицу любое выражение: и горя, и восторга. Такое самопознание и постоянный внутренний контроль необходимы певцу, иначе на сцене он будет глупо, неубедительно гримасничать.

Выражение лица рождается мыслью, именно мысль заставляет лицо мгновенно меняться так, чтобы оно все время соответствовало словам, которые произносит ваш герой. Каменная физиономия на сцене ни к чему (вот в покере – там это нужно), если только, конечно, «окаменелость» не диктуется самой сутью образа.

Поэтому вглядывайтесь в себя, пользуйтесь не одним, а двумя-тремя зеркалами сразу: нужно представлять черты своего лица во всех ракурсах (публика-то будет наблюдать за вами с разных сторон). Тогда вы сможете с помощью грима и мимики менять, подправлять свой облик.

Вам нужно стать другим человеком, и дело не только в том, хорошо или плохо вы разрисовали себе лицо, – вам надо изменить свой характер, свои мысли так, чтобы и внутри вы были неотличимы от того, на кого хотите походить внешне. Сначала представьте, хотя бы в уме, как должен выглядеть ваш герой (а если можете, то попробуйте вылепить его фигурку из пластилина). Сидя перед зеркалом, закройте глаза – пусть он встанет перед вашим мысленным взором как живой. Теперь откройте глаза и вглядитесь в свое жалкое лицо: как оно невыразительно, бесцветно! Выясните для себя, что именно надо исправить, изменить, чего вам не хватает, – выясните и накрепко запомните. Не правда ли, забавно ощутить в себе второе «я»? Вас теперь двое, и вам никогда не найти лучшего товарища.

Хорошо, если у вас обнаружится много собственных фотографий; тогда прямо на них тушью или мелком вносите в

свой облик нужные исправления. Если же девиз ваш – «экономь во всем», возьмите только одну фотографию, а еще кусочек стекла и краски, которые можно будет потом смыть (кстати, именно так мне довелось готовиться к роли Скарпья).

Боже вас упаси изображать морщины на своем лице с помощью черной или белой краски. Это вообще не краски, а черт знает что; выкиньте их лучше и никогда больше не покупайте. Морщины, родинки, пятнышки – все, что там бывает на лице у человека, – наносить надо с помощью того же грима, которым проложено все лицо; цвет должен быть один и тот же, оттенки разные – где-то погуще, где-то потоньше. Гримироваться надо, следуя рельефу мускулов лица: здесь эта «красота на один день» прежде всего понадобится для того, чтобы сделать старика молодым, а не наоборот.

Я сыграл немало ролей, а к помощи гримера прибегал очень редко, да и то нужен он мне был только лишь в качестве доброго советчика. Но, конечно, из того факта, что я не привык слепо доверяться пусть искусным, но все-таки чужим рукам, вовсе не стоит делать вывод, что я вообще ни в грош не ставлю этот род театрального искусства. Напротив, он необходим для успеха спектакля. Нынче я, как режиссер, особенно охотно прибегаю к сотрудничеству гримера. Вначале мы вместе внимательно изучаем характер каждого героя, а потом, когда придем к единому решению и остается лишь воплотить его в реальность, я целиком полагаюсь на мастерство гримера.

Подумайте, ведь грим – это тот мост, по которому вы можете перейти пропасть, отделяющую вас от мира грез. Вы попадете в ту чудесную страну, где все возможно, где на несколько часов ваши мечты, ваши восторженные стремления станут реальностью. Обычно я приходил в свою театральную уборную за 4 – 5 часов до спектакля и там, в тишине, старался сосредоточиться на своем втором «я». Я потихоньку строил, создавал его внутри себя, пока не добивался подлинности, пока не начинал чувствовать, по-настоящему верить, что стал тем, кем хотел выйти на сцену, – и это было важнее всего.

С каждым представлением добавлялось что-то новое. Чуть сильнее (или, наоборот, слабее) оттеню брови, нос, губы – так, как мне покажется нужным в данный момент. Я вообще считаю абсолютно необходимым, чтобы облик героя от спектакля к спектаклю пусть ненамного, но менялся, иначе он потихоньку начнет выпадать из действия и приестся партнерам, с которыми разделяешь и груз ответственности, и бремя успеха. Я просто-таки убежден в этом, но, конечно, никакие нюансы не должны разрушать единство образа. Необходима изменчивость в

выражении при постоянстве сути, иначе это единство распадется.

Вот, например, Скарпья. Когда мне доставалась эта роль, то характер моих движений, поз зависел от того, пою я с Марией Канилья или с Марией Каллас, с Ренатой Тебальди или с Зинкой Милановой, Элеонорой Штебер или... Поистине список этот мог бы стать бесконечным: пожалуй, чуть ли не все, кто пел Тоску с 1943 по 1977 год, были моими партнершами в этой опере. А как непохожи были голоса, внешность, да и трактовка партии у каждой из этих див!

Конечно, у женщин с гримом меньше хлопот, однако и певицам необходимо как следует изучить свое лицо, тогда они будут знать, как можно подчеркнуть его достоинства и как скрыть маленькие недостатки. Если лицо чуть удлиненной формы, оно будет хорошо выглядеть в обрамлении собственных волос; парик или мудреная прическа его только испортят – сделают широким и круглым. Если же, напротив, лицо круглое, – требуется, конечно, прямо противоположный подход.

Довольно редко, но бывает, что певице надо сделать себе рот чуть больше; для этого просто наносится толстый слой помады, но и здесь главное – не переборщить. Особо долго всегда приходится заниматься глазами – они должны быть красивыми, живыми и чрезвычайно выразительными. Брови не надо поднимать слишком высоко – тогда глаза потеряют свой блеск. Во всяком случае, брови не стоит обозначать много выше уровня виска, а то вы приобретете мефистофельский облик.

Никогда не рисуйте брови сплошной линией; там, где вы хотите их провести, штрихуйте по отдельности волосок за волоском. Потом положите немного тени на веки и под глазами, но не увлекайтесь. Глаза – вот что в первую очередь привлекает, приковывает к себе взоры зрителей. Между прочим, я порой думаю: вот мусульманки закрывают лицо паранджой, видны только глаза – не верх ли это кокетства: они просто отвлекают внимание мужчин от своих бедер, которые частенько бывают широковаты.

Однако только глазами дело не ограничивается. Скулы, щеки, лоб, особенно нос – все это тоже надо равномерно оттенить.

Зеркало – вот истинный друг, оно всегда подскажет, что надо исправить. Поэтому, если вы, закончив гримироваться, останетесь недовольны своей работой, начинайте, не колеблясь, все сначала. Если в гриме вы чувствуете себя неловко, если ваша внешность вам не нравится, как можно выходить на сцену?!

Не ждите, что первые же ваши опыты будут успешны. Я до сих пор помню, с каким удивлением постановщик Карло Пиччинато воззрился на красные и голубые пятна, которые я

наляпал у себя на физиономии, чтобы казаться постарше. «Тебя что, кошка так разукрасила?» – заорал он и послал меня обратно в гримерную – делать все заново.

В пору моей юности в «Театро Реале» в Риме царил дух отчаянного соревнования. Каждый из нас стремился чем-то отличиться. Итало Тахо пользовался красками как заправский живописец-портретист. Джулио Нери тенями и гримом не увлекался, полагаясь на свое мужественное, от природы выразительное лицо. Джино Бекки для каждой роли изобретал какое-нибудь новое ухищрение. Марио Дель Монако тоже всегда был в поиске, страстном и неустанном. Мариано Стабиле – да, вот кто был мастером грима, впрочем, по части оперного искусства он был мастером во всем. Я помню и его напыщенного Фальстафа, и невозмутимого Скарпья. Джакомо Ваги – как он клеил бороды, чудо! А сколько было еще и других... Да, нас было немало, и всех переполнял дух честолюбивого соперничества.

А какие изумительные парики создавали для нас Ронкетти, Пальялунга, Маджи, Филиструкки. Правда, мы мучили их бесконечными придирками, и они вынуждены были соглашаться со всеми нашими прихотями и капризами. Позже, когда у нас завелись деньги, мы уже могли заказывать костюмы специально для себя. Их, конечно, и сравнить было нельзя с теми, что делались «на поток».

Сейчас все это вряд ли возможно. Плохо ли, хорошо ли, но театр обеспечивает певца всем необходимым, а гример накладывает ему на лицо маску, которая существует отдельно от артиста. Так что кому-то может показаться, что весь этот разговор о гриме – просто излишняя, никчемная болтовня. Однако это не так. Я по-прежнему убежден в том, что стоит вам самим овладеть мастерством грима, и вы станете несравненно лучше понимать своих героев, проникать в суть их характеров.

Певец решил отрастить усы или бороду – ему нет оправдания, ведь существует множество ролей, где эта волосатость неуместна: опера может повествовать о временах, когда мужчине просто принято было быть бритым. Помимо прочего это еще и невежливо по отношению к партнершам: каково им прикасаться к жесткой, да еще и потной, щетине? Конечно, по бороде певца узнают в любой роли, но правдоподобие, точность перевоплощения – где они?! Согласен, что с накладными усами и бородой тоже морока, поскольку они всегда норовят отклеиться. Случается и того хуже: их можно просто проглотить. Но этого ведь можно и избежать при определенной осторожности!

Усы я всегда рисовал как можно выше над губой, под самым носом, и только у уголков рта приклеивал несколько волосков,

расположив и закрепив их должным образом. На верхней губе волоски рисовал так: сначала несколько капель лака и только потом, когда он высохнет, несколько тонких штрихов темно-коричневым карандашом. С гордостью могу сказать, что даже на фотографиях выглядело все это отлично.

Приготовить парик – серьезная задача. Тюль спереди и с боков должен быть заблаговременно очищен ацетоном или каким-нибудь другим растворителем от всех следов клея, оставшихся от предыдущего спектакля. Сам парик следует тщательно уложить с помощью небольшого фена. И сидеть на голове он должен как следует.

Закрепить парик с помощью клея можно только в трех-четырех местах, не более. Несколько шпилек понадобится, чтобы забрать под него свои собственные волосы (если, конечно, вы тот счастливец, у которого они еще есть), и эта деликатная работа завершена. Мне очень не нравится, когда парик приклеен со всех сторон: и голове жарко, и морщит обязательно там, где не надо. Если у вас парик с косичкой, закрепите ее сзади повыше, а то она постоянно будет залезать вам за шиворот.

Добавить что-то своему лицу можно, а вот убрать с него – гораздо сложнее. Так что самое простое – гримироваться под ничем не примечательное лицо из толпы: тут не нужны сколько-нибудь запоминающиеся черты – ни густые брови, ни большие носы... Когда же играешь человека волевого, чем-то выделяющегося, тут уж надо быть порешительнее: по-разному смешивать краски, добиваясь особой игры света и тени. Но никогда не кладите грим слишком густо. Естественная мимика сразу выдаст ваши ухищрения – грим покажется просто пятном грязи. Нанесли темный грим – равномерно разотрите его пальцем, следуя рельефу лицевой мускулатуры.

И вновь предупреждаю вас: не пользуйтесь черным цветом. Есть много других оттеняющих тонов, они пригодятся вам скорее. В самом деле, ведь нет ничего более неестественного, чем когда человек красит бороду или волосы в черный цвет, чтобы выглядеть моложе.

Когда вы станете подбирать основной тон для лица, сравните его с гримом партнеров, ведь вы будете изображать людей одной расы (если, конечно, по сюжету дело обстоит именно так). Да, и не забывайте об особенностях сценического освещения – это понятно.

Всегда очень важно знать различие между теплыми тонами и холодными и извлекать из этого пользу. Тогда у вас выйдет все – и тонкий лик страдальца, и жизнерадостная физиономия Фальстафа. Вы сможете имитировать выпирающие скулы,

агрессивный подбородок – это понадобится, скажем, для Скарпья. Вы сможете даже менять форму глаз и губ, делать их асимметричными, а лоб – выпуклым, как подобает Тонио из «Паяцев» (правда, это уже весьма сложная задача).

Когда я играл Тонио, то засовывал в ноздри по маленькому кусочку резины – нос становился гораздо шире; кроме того, у меня была припасена для зубов накладная пластинка, специально сделанная так, что передние боковые резцы казались длиннее и выдавались вперед. Вдобавок я рисовал одну бровь повыше другой, мочку одного уха делал припухлой, так что она почти сливалась со щекой, – все это подчеркивало асимметричность лица Тонио. Стоило еще нанести тени на горло – и я добивался нужного эффекта.

Хитроумные осветительные приборы на сцене могут теперь просто творить чудеса, но, если вы не загримировались как следует, они же и выдадут вас с головой. Если вы видите на сцене актера с белой, совсем без грима, шеей, плохо оттененными щеками, знайте: он смотрелся в зеркало только анфас, позабыв великий закон (если, конечно, тот вообще ему известен): за время спектакля зритель разглядит тебя со всех сторон, а уж придирчивый критик – и подавно!

Вовсе не обязательно специально гримировать руки, но они должны быть живыми и подвижными, пальцы – свободными, а не прижатыми друг к другу, как у марионетки.

Помните еще вот о чем: шея (о том, что ей тоже нужен хорошо подобранный грим, вы уже знаете) должна быть мягкой, подвижной и гибкой. Это придает изящество и выразительность всему телу, так же как живость взгляда наполняет жизнью все лицо.

Если вам покажется, что в этой главе было слишком много всяких «надо» и «не надо», простите старику, которому как-никак уже под семьдесят, эту слабость. Но смею вас уверить, если вы отнесетесь со вниманием к большинству моих правил, о вас никто и никогда не скажет: «Да, голос у него (или у нее) неплохой, но на сцене это просто чурка какая-то».

ГЛАВА 4. «ДОН ЖУАН»

Место упокоения Вольфганга Амадея Моцарта не известно никому. Он был похоронен в общей могиле на Венском кладбище, и не было такой приметы, по которой можно было бы отличить его тело от других мертвецов. Потому у этого неповторимого гения, чья музыка вот уже два века остается достоянием всего человечества, нет даже надгробной плиты, куда нынешний преданный почитатель его таланта мог бы положить хоть один цветок.

Конечно, об этом можно печалиться, этого можно стыдиться. Но вместе с тем чем это не блестящая разгадка тайны, имя которой Моцарт? Он пришел в этот мир как посланник божий, он щедро раскрывал сокровищницы своего вдохновения людям, которые зачастую оставались равнодушны к ним, а потом, будучи еще невероятно молодым, претворился в дух, не оставив и следа своего материального «я». Да разве нужно, чтобы от него осталось что-то материальное?! Музыка – вот его нерушимый памятник, и ни один мавзолей, воздвигнутый руками человеческими, не может сравниться с ним.

За годы, прошедшие со дня смерти Моцарта, ученые, критики, дирижеры предлагали свою трактовку его «Дон Жуана». Одни были очевидно движимы любовью и уважением к оригиналу, другие – не в меру экстравагантные – искажали его порой чуть ли не до надругательства. Мне нет нужды выискивать оправдания для прочих, но за себя я хочу извиниться заранее – хотя бы за то, что я осмелился вступить на эту зыбкую почву. Не претендуя чванливо на то, что мое мнение – истина в последней инстанции, я лишь хочу строго придерживаться того, чему научил меня мой исполнительский опыт, и просто выношу на ваш суд некоторые соображения, пришедшие мне в голову в то время, когда я изучал музыку и итальянское либретто «Дон Жуана».

В 1941 году маэстро Серафин впервые спросил меня, не разучивал ли я когда-нибудь партию Жуана. Я сказал – никогда, но добавил, что готов начать прямо со следующего дня, а значит, через два-три месяца буду во всеоружии.

«Лет через пятнадцать, может быть, – ответствовал маэстро. – Посмотрим. Но начинай теперь».

Сказано это было вполне добродушно, но тем не менее уже тогда я до некоторой степени осознал, что мне предстоит столкнуться с одной из наиболее тонких, сложных и ответственных ролей всего оперного репертуара.

Мольера, Корнеля, Шэдуэлла, де Замору, Гольдони, многих других драматургов вдохновил «Севильский озорник» Тирсо де Молины (1583 – 1648). Но не трудитесь читать их всех! Итальянское либретто «Дон Жуана» – плод совместного труда Моцарта и Да Понте, и в этом содружестве (Казанова в своих «Мемуарах» придал ему долю пикантности) была создана самая совершенная повесть о Дон Жуане. Одни сцены исполнены драматизма, другие – шутливы или романтичны; контрасты разительны, но за ними стоит глубокое знание человеческой природы, психологизм, и это позволяет с величайшим изяществом соединять реальность и фантазию.

Дон Жуан, конечно, не венецианец, но Да Понте оттуда, и потому в «испанском» либретто так много Венеции. Венеция – это целый мир, особая цивилизация; образ жизни этого города определяется могучей традицией; она заключена и в мыслях, и в поступках, и больше всего – в языке ее жителей. Здесь царят утонченность, полунамек, недосказанность, изящная двусмысленность. Все это есть и в либретто Да Понте.

Вот почему меня просто передергивает, когда чудные речитативы – а в них сокрыта одна из величайших прелестей «Дон Жуана» – превращаются в скороговорку, в какой-то стремительный поток звуков, где теряются всякие смысловые нюансы, да и вообще почти не чувствуется знание итальянского. Быть может, великого преступления в том и нет, но это по меньшей мере оскорбительно по отношению к красивому, мелодичному языку. Впрочем, здесь впору оскорбиться самому здравому смыслу! Речитативы – это не просто передышка между ариями, пауза в действии. Их надо произносить (или петь) спокойно и размеренно – так, будто именно в данную минуту мысль рождает слова.

Но слишком часто эти речитативы звучат как беспомощный детский лепет; виной тому – неверная каденция, полное пренебрежение итальянским, а заодно и значением пауз, ритмом, который диктуется самой мыслью, самим действием. Важны ведь не просто слова, произносимые на сцене, важен стоящий за словами, идущий из подсознания актера смысл.

Исполнитель обязан понимать, что скрыто в каждом спетом им слове, знать цену любому из них; это, собственно, не так уж много, но необходимо. Нельзя зарывать голову в песок, как страус: я, мол, знать ничего не знаю, ведать не ведаю. Иногда не знать о грозящей опасности слишком рискованно, это-то и страус поймет.

«Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Так поступают все женщины» – все это итальянские оперы, но равнодушие певцов-итальянцев

(при поощрении и поддержке со стороны дирижеров, менеджеров и импресарио) отдало их на откуп иностранцам, которые итальянский язык коверкают, а то – еще хуже – предпочитают петь на других языках. Спрашивается, зачем Моцарт, австриец, писал эти оперы на итальянские либретто, если им суждено было быть исполняемыми на немецком или даже на английском языках?

Переводные тексты опер, где слова стоят не на месте, где они оторваны от «своей» музыки, – это то же, что семейная фотография, где сначала всем родственникам отрезали головы, а потом попристáвляли – кому какая попалась. Оправдание, что-де публике так будет понятнее, – болтовня, пустая и едва ли не оскорбительная. Ясно, что гораздо лучше просто изложить вкратце содержание оперы в программке, а уж точность, правдивость исполнения останется задачей певцов.

Если я, ратуя за исполнение оперы на языке оригинала, показался вам чересчур резким, пусть извинением мне послужит то, что я остаюсь ревностным и преданным поборником этой идеи вот уже более сорока пяти лет. Так что в данном вопросе мне, надеюсь, позволительно быть несколько пристрастным.

Будьте снисходительнее ко мне и в дальнейшем, когда мы начнем разбирать этот шедевр Моцарта, открывая для себя его тайны и его характеры. А начнем мы с самого низа социальной лестницы, ведь представители разных классов размежеваны в «Дон Жуане» удивительно тонко - и музыкально, и драматургически. Так что пусть первой перед нами предстанет Церлина. Немало женских образов обрели бессмертие в музыке Моцарта, но Церлина едва ли не самый восхитительный из них.

Она и взволнована, и очарована встречей с Дон Жуаном. Красавец-мужчина, «из благородных», он говорит те слова, что никто ей раньше не говорил. Кажется, он готов на все, чтобы угодить ей, и она благодарна ему безмерно. Что еще надо бедной крестьянке? Но в то же время она обеспокоена: слишком велик разлад меж тем, чего ей хочется, и тем, чего, она знает, хотеть нельзя.

Мысль о преданном ей, но не столь привлекательном Мазетто немножко заботит Церлину, но легкое прикосновение надушенной, унизанной перстнями руки пробуждает в девушке такие желания, от которых невозможно отказаться. По крайней мере – отказаться совсем. Церлина – полное воплощение, и музыкальное, и драматургическое, извечного женского начала; простодушное изящество соседствует в ней с сознанием своего могущества. Поистине гремучая смесь! И вот уже Церлина кружится в танце с красавцем кавалером прямо на глазах

ревнивого жениха. Тот злится, на то он и простолюдин. Не до тонкостей – породы нет!

По сути своей Церлина простодушна, но женское естество побуждает ее к кокетству, и это едва не приводит к печальному исходу. Однако для того, чтобы поладить с Мазетто, оно только на руку. Ария «Увидишь, милый (только обещай, что будешь доверять мне)» – изящный урок невинного кокетства: вот как следует приглаживать перышки нахохлившемуся ухажеру, поманив его обещанием нежности и ласки.

В конце концов для Церлины и Мазетто все вновь возвращается на круги своя: небеса и ад сошлись в схватке где-то неподалеку, но покой их сельского бытия по-настоящему не был нарушен.

Мазетто – простой, доверчивый, невежественный крестьянин. Когда он ревнует, то лезет в драку, но стоит Церлине приласкать его – он вновь покорен. В любви, конечно, он не дока, но чует нутром, что с чертовски хорошенькой невестой хлопот не оберешься.

Столетия рабского преклонения перед господами, их богатством, правами, привилегиями наложили свой отпечаток на его характер. Потому, хоть он и бесится, видя, как прославленный волокита шутя хочет заполучить его возлюбленную, сил на сколько-нибудь энергичное сопротивление у него нет. Для Мазетто Дон Жуан со шпагой, плюмажем – прямо-таки хищный сокол, готовый растерзать его нежную голубку.

В порыве гнева, жажды мести он с парой приятелей – ничуть не более хитроумных, чем он сам, – устраивает своему врагу засаду. Разумеется, затея обречена на провал: кавалер, от души позабавившись, задает ему хорошую взбучку. Просто для того, чтобы напомнить, кто здесь хозяин. Бедный честный, глупый Мазетто! Но Церлина залечит твои раны – и на теле, и на самолюбии. Соблазнитель сгинет, а вы будете жить да поживать. Все это есть в музыке.

На совсем другом иерархическом уровне стоит Дон Оттавио, жених Донны Анны. Для него уже миновали порывы пылкой юности. Напротив, любовь его спокойна, он стремится умерить ею горе и страдания возлюбленной. Он утешает Анну в ее утрате словами: «Во мне найдешь ты и отца, и мужа», и в них весь его характер. После смерти Командора он – единственный защитник Донны Анны, и роль эту он охотно принимает на себя с нежностью почти отцовской. Умудренный жизнью, хладнокровный, он готов на любые жертвы и подвиги, чтобы выполнить те обязанности, которые возложит на него судьба.

И облик Дона Оттавио, и манера выражаться – все должно

подчеркивать его природную уверенность в себе. Он внушает доверие и уважение, всякие певческие изыски при исполнении этой партии не пристали. Благородный, гордый, великодушный от природы, он – живая антитеза Дон Жуану, и важнее всего то, что он чрезвычайно проницателен и отдает себе отчет во всем, что происходит вокруг него.

Донна Анна резко отличается от этого хладнокровного, сдержанного человека. По сути дела, она резко отличается и от всех других персонажей этой драмы. Влекомая дочерней любовью и неукротимой жаждой мести, она – трагическая героиня, скорее, в духе неоклассицизма. Гибель отца лишила ее разум покоя, мысли о мщении за него занимают Анну даже больше, чем оскорбление, нанесенное ее собственной чести. Сердце ее застыло, любовь холодна, все добрые чувства загнаны в глубины души. Только однажды, во дворце Дон Жуана, ее пылкое сердце пробуждается, и она срывает с лица маску, чтобы этот преступный негодяй узнал ее.

Ни на минуту не забывая о своем положении в обществе, она всегда сдержанна и надменна. Даже по отношению к Оттавио она удивительно скупа на изъявление каких бы то ни было чувств и вовсе не торопится стать его женой. Настолько не торопится, что, когда трагедия окончена – неумолимый рок покарал Дон Жуана, – именно она предлагает отложить на год их с Оттавио свадьбу. На что Оттавио отвечает сдержанным согласием – как это на него похоже!

Донна Анна единственная, в ком достаточно сил, чтобы бороться с Дон Жуаном. По мере того как она, еще не узнанная, неустанно преследует его, он впервые осознает, что над ним нависла опасность. Для нее нет ничего важнее этой великой трагической роли: она становится богиней мщения. Сама природа поставила их друг против друга: решительную и упорную Анну и переменчивого и непостоянного Жуана.

На рубеже столетия этому сюжету придали новое, типично романтическое толкование: будто бы Донна Анна помимо воли поддалась чарам своего губителя. Тут, конечно, раздолье для психоаналитика, но ни в тексте, ни в музыке нет ни единого подтверждения такой трактовке. Если бы для партии дочери Командора нужен был хотя бы проблеск любовной страсти, Моцарт уж как-нибудь, да сумел бы придать своей музыке требуемый оттенок.

Донна Эльвира – благородная дама, правда, без аристократической сдержанности надменной Анны. Эта пылкая красавица страстно влюблена в Дон Жуана – единственная из трех женщин. В отчаянии от того, что он ее покинул, она

преследует Жуана и, встретившись с Донной Анной и Доном Оттавио, объединяется с ними. Делает она это не из-за того, что Жуан жестоко обошелся с ней, и вообще не из чувства мести, но лишь потому, что любит его до безумия.

Один маленький знак внимания – и Эльвира готова простить все обиды, забыть все слезы и горести. Она одна сердцем чувствует, что Жуан обречен. В финальной сцене во дворце Дон Жуана она в последний раз пытается поговорить с ним только для того, чтобы умолить его раскаяться, пока не поздно.

После трагической развязки все земные радости кончены для нее. Эльвира единственная, кто останется верной его памяти. Сама она вернется в монастырь и будет жить затворницей, как раньше – до того, как Жуан соблазнил ее.

Лепорелло извещает о своей завистливости уже первой фразой: «Я хочу быть господином». Кроме того, он страшный ворчун. Он вроде бы и тоскует по свободе, но в действительности находится в плену зловещего очарования своего хозяина. Когда он в одиночестве, то может и передразнить Дона, и посмеяться над ним, но стоит тому появиться – и Лепорелло покорен хозяину во всем.

В зависимости от обстоятельств то наглый, то добродушный, он пытается быть грубым подобием Дон Жуана, что у него не очень-то выходит. Лепорелло может внутренне решительно не одобрять поступки господина, но при этом он никогда не покинет того по собственной воле. В конце концов, у них немало общих, весьма приятных воспоминаний. Следуя за хозяином, Лепорелло стал беспутным малым, и ему по душе их опасная жизнь, полная неожиданностей и приключений. Он даже по-своему гордится победами своего господина: с каким циничным смаком он подсчитывает их в знаменитом «Списке»!

Временами откровенные насмешки Дон Жуана над самим господом богом страшат Лепорелло, пробуждая в нем остатки совести. Да и убийство Командора его напугало. Но чаще всего он восторгается своим хозяином – его самоуверенным бесстыдством, отвагой, успехом у женщин, всегдашним умением выйти сухим из воды. И в лучших, и в худших своих проявлениях слуга – воплощенная посредственность; тем сильнее на его фоне дьявольская притягательность господина.

Когда все кончено, Лепорелло, как и большинство «верных» слуг, идет в кабак – поискать себе лучшего господина. Ни слез, ни сожалений.

Окруженный всеми ими, само средоточие драмы – Дон Жуан, загадочный, пленительный и отталкивающий. В его адрес немало задано вопросов, а ответов, достойных внимания, сыщется не так

много. Существует масса возможностей трактовки и изображения этой фигуры, которые не противоречат ни либретто, ни музыке. В этих рамках единственно важным является, по-моему, то, чтобы исполнитель, находя свое прочтение, был до глубины души убежден, что именно таким и был Дон Жуан.

Что касается меня, то я вижу Дон Жуана мужчиной, лучшие годы которого остались позади. К моменту начала действия моцартовской оперы он уже понимает собственное бессилие. Немудрено, ведь, если верить «Списку» Лепорелло, Дон Жуан успел пожить. Да как пожить! Но больше к этому громкому списку он не в состоянии присовокупить ни единого имени.

Начиная с первой сцены – его неудачи с Донной Анной, – Дон Жуан не добивается успеха ни у одной женщины, даже у смиренной служанки Эльвиры. Положим, обстоятельства всякий раз против него, но ведь раньше, более двух тысяч раз, он подчинял себе обстоятельства. Жуан не потерял еще былой величественности; его блестящая дерзость и самоуверенное обаяние напоминают нам о той силе, которая была заключена в нем когда-то. Но с той минуты, когда Командор указывает на него перстом обвинителя, начинается падение Жуана, которое в конце концов низвергнет его в бездну.

Жуан, конечно, вначале не представляет, каков будет его конец, но я думаю, что в душе он сознает: звезда его закатилась. И осознание этого становится яснее и яснее по мере того, как он все больше убеждается в том, что прежняя роль неотразимого соблазнителя ему больше не по плечу.

Мне кажется, что и в музыке, и в драматургии оперы все время ощущается какой-то лихорадочный вызов, отчаяние человека, который уже не может довериться оружию, раньше служившему ему безотказно. Его постоянные неудачи со всеми женщинами на протяжении драмы могут только способствовать этому мучительному прозрению.

Безжалостная решительность в интриге с Донной Анной, грубое нетерпение по отношению к брошенной им Эльвире, беспечный и чересчур легкомысленный флирт с неискушенной Церлиной – так не стал бы, мне кажется, вести себя мужчина, твердо полагающийся на умение привлекать и покорять женщин. Он как-то растерял свое обаяние и в ярости от этого.

Весьма существенно то, что Дон Жуан вовсе не собирался убивать Командора. Его принудили обстоятельства, у него не было иного выбора. До тех пор он управлял событиями. Теперь события подчиняют его себе. Внешне он может быть столь же уверенным в себе, наглым, его дерзкое обаяние кажется даже еще большим, но внутри человека что-то сломалось.

Обаяние и веселый нрав (а именно в них, как мы можем небезосновательно предположить, была заключена неотразимая прелесть юного Жуана) мало-помалу начинают меркнуть. Величавость-то прежняя, но взор холоден и высокомерен, полный, чувственный рот изогнут в горькой усмешке – вид его уже не привлекателен, а угрожающ. Жесты выразительны, но это нервная выразительность, походка все еще стремительна, но в ней проглядывает кошачья вкрадчивость. Призрак мужского бессилия навис над тем, кто еще недавно гордился титулом короля среди мужчин.

Если идея Да Понте заключена действительно в этом (а мне представляется именно так), то Моцарт воплотил ее в своей музыке в совершенстве.

Сверхъестественные происшествия финала можно опять-таки интерпретировать неоднозначно. И Жуан, и в меньшей степени Лепорелло после убийства Командора не могут избавиться, как сказали бы мы сейчас, от комплекса вины. Они не говорят об этом друг с другом, но убийство лежит на них тяжким грузом, и стоит, пожалуй, призадуматься, не преступная ли совесть причина того, что им пригрезилось, будто статуя кивнула в ответ на издевательское приглашение отужинать.

И вот перед нами еще один очень важный персонаж. Это Командор, чье присутствие ощущается на протяжении всей драмы, хотя он умирает всего несколько минут спустя после того, как подымается занавес. Он поистине deus ex machina всей пьесы. Смерть его побуждает Донну Анну искать отмщения, но в конце концов именно он сам воздает по заслугам нераскаявшемуся развратнику.

Оскорбленный Дон Жуаном даже в могиле, он принимает насмешливое, наглое приглашение отужинать. И когда его грозный призрак является, чтобы сдержать обещание, он возвещает Жуану, что время пришло: тот должен предстать пред господом и ответить за свои прегрешения. Последний жест милосердия: он протягивает грешнику руку, убеждая того покаяться в последнее мгновение его жизни. Но Жуан отталкивает протянутую руку – и ввергнут в преисподнюю.

У многих такое вот всамделишное появление неуклюжей каменной статуи не вызовет недоумения – не будем забывать, что подзаголовок оперы «Каменный гость». Но вместе с тем не знаю, почему нельзя предположить, что вся финальная сцена ужина и ее кульминация – явление статуи – плод воспаленного воображения Жуана и Лепорелло.

Что до того, как все это устроить на сцене, то мне кажется, лучше предпочесть каменной глыбе что-нибудь поэфемерней, а

реальности – намек на нее. Немного дыма, хитроумной подсветки: игра ветра, облаков, лунного света, представить можно что угодно. К тому же, когда ты просто видишь что-то перед глазами, это не так страшно, как непонимание, наяву ты или грезишь.

Подлинен призрак Командора или он лишь порождение больной совести, отягощенной преступлением? Над этим стоит подумать, и каждый сам должен сделать выбор. Впрочем, так и не решив эту задачу, мы попросту добавляем лишь еще один вопрос к великому множеству прочих, на которые все это время искали и ищут ответ те, кто хочет разгадать вечно манящую к себе колдовскую тайну, имя которой «Дон Жуан».

ГЛАВА 5. ДВА ФИГАРО ("Севильский цирюльник")

«Севильский цирюльник». Музыка обрушивается на тебя, как приливная волна, все погребающая под собой. Напор, чисто физический, таков, что перехватывает дыхание. Потом волна отступает, оставляя прозрачные блестки сверкающих на солнце звуков. Хотя нет, они шипят и потрескивают, точно в кипящее на сковородке масло брызнули немного воды. Россини, полагаю, не обиделся бы на меня за такое сравнение – он сам был охотник до острых блюд. (Впрочем, он, кажется, не любил жареного.) Сегодня техника вокала не в чести: не требуется ни умения выдерживать правильно ритм, ни изящества в жестах и пении, ни живости и отчетливости дикции. Ужину с шампанским предпочитают попойку за картами.

Недавно я опять посмотрел фильм, снятый по этой опере в 1947 году. Я пою в нем заглавную партию. Я переживал все внове, и понравился фильм мне чуть ли не больше, чем тогда. Он принадлежит другому миру, далекому и утерянному, но, надеюсь, не безвозвратно. Как я наслаждался в юности, когда разучивал «Цирюльника» с его бесподобными сменами ритма, как был буквально очарован богатством и яркостью музыки! Редкая опера была так близка мне по духу. Даже и теперь, когда я вспоминаю артистическую юность, меня охватывает щемящее чувство тоски по тем годам, когда я был строен и ловок – и в движениях, и в пении – и пребывал в блаженном неведении, не подозревая о великом чувстве ответственности и непрестанном напряжении, которых потребует карьера оперного певца. Я не изучал специально характер Фигаро, не обдумывал его с каким-то особым тщанием. Фигаро как-то сам собой пришел ко мне, и это было величайшим удовольствием. Но вот над музыкой и вокалом мне пришлось изрядно потрудиться.

С 1941 по 1943 год я с маэстро Риччи работал над этой ролью почти ежедневно. И вдруг Римская опера предлагает мне выступить в премьере «Цирюльника»; от этого приглашения я отказаться, конечно, не мог. Но, и я вспоминаю об этом с гордостью, у меня хватило сил на то, чтобы попросить отсрочки. Ведь я знал: для того чтобы подготовиться по-настоящему, почувствовать уверенность в себе, необходимо время. Тогда директора театров еще думали о совершенствовании артиста; премьеру любезно согласились отложить, и я впервые пел

«Цирюльника» в феврале 1944 года.

Для меня это был важный шаг вперед. Я добился немалого успеха, меня хвалили за чистоту звука и живость пения. Дирижировал маэстро Фернандо Превитали. У этого человека был один бог – темп, мы просто умоляли его, чтобы он оставлял хоть немного времени на речитативы, не говоря уж о паузах!

То, что Фигаро мне удался, во многом заслуга Луиджи Риччи. Джиджетто (так его звали друзья) за последние пятьдесят лет стал просто легендой, и все мы львиной долей своего успеха обязаны ему. Он умер в 1981 году, ему было уже за восемьдесят, но он по-прежнему просиживал каждый день за фортепиано по восемь часов, как и двадцатью годами ранее. Мы часто общались с ним, обменивались учениками. В последний раз, когда он позвонил мне по телефону, я услышал: «Тито, дорогой, тут есть одна девушка: голос у нее отличный, но лицо – прямо как у мраморного изваяния. Я пошлю ее к тебе... попробуй, может, придумаешь что-нибудь, чтобы она выглядела поживей и повыразительней».

Мне не хватает Луиджи, и я рад признаться, что в долгу перед ним. Сотни раз мы разучивали партию Фигаро, тысячи раз медленно проходили особо трудные места... Потом все быстрее и быстрее – до тех пор, пока нужный темп не был достигнут. «О плутовка, все уж знает», «Мысль одна – добыть металла» и, наконец, «А, браво, Фигаро, браво, брависсимо»– с сумасшедшей скоростью. Мы работали сначала над небольшими кусками, а потом складывали все воедино – так раскрывалось перед нами изумительное творение Россини.

«Физика роли», молодой задор, элегантность – все эти качества, бесспорно, чрезвычайно важны. Стоит добавить к ним еще безупречный вокал, и нужное соответствие звука и образа будет достигнуто. Простенькая задачка, не так ли?! Для того чтобы достичь впечатляющей виртуозности, когда каждый звук подается с неподдельным блеском, от голоса требовалась прежде всего легкость. Я добился ее и с тех пор до самого ухода со сцены, если мне нужно было после какой-нибудь тяжкой партии привести голос в порядок, всегда тренировал его на каватине Фигаро. Советую так поступать всем баритонам.

«Севильский цирюльник», снятый в 1947 году, был вообще первым полнометражным фильмом-оперой. Кромешный ад войны только-только закончился. Мы все, худые (худые просто от голода), а потому легкие на подъем, нетерпеливые, рвались целиком отдаться своему делу. Мы жаждали вырваться из темницы, в которой нас так долго держали, и нам действительно удалось вырваться – на крыльях бессмертной музыки Россини.

Прошло всего несколько месяцев, и имена Тито Гобби, Ферруччо Тальявини, Итало Тахо, Вито Де Таранто, Нелли Корради, постановщика Марио Косты стали известны всему свету. Этот первый фильм – он, естественно, был черно-белым – еще не сошел с экранов, когда мы сделали второй, цветной. В нем органично сочетались комедия Бомарше и музыка Россини, среди исполнителей были Никола Монти, Джулио Нери и я; Розину играла Ирэн Дженна, а за кадром звучал изумительный голос Лины Пальюги. В роли Бартоло снялся популярный венецианский актер Ческо Базеджо.

С 1816 года, когда он впервые был поставлен, «Цирюльник» доказал свою необычайную жизнеспособность. А ведь порой с ним обращались далеко не лучшим образом. Бывали времена, когда исполнителям предоставлялась сомнительная свобода и причуды на сцене они ставили себе чуть ли не в заслугу. Примадонны заливались, как канарейки, а действие стояло на месте. Басы, чтобы не отстать от других, занимались трюкачеством, как клоуны в цирке, а баритоны обеспечивали себе удобную жизнь тем, что пели едва ли половину той музыки, которую Россини для них написал.

Случалось, дирижеры ставили перед собой клавесин и во время речитативов бренчали на нем бесконечные арпеджио – видно, им очень не хотелось «выпускать действие из рук». Но тем не менее «Севильский цирюльник» и в наши дни остается шедевром, ничуть от всего этого не потускневшим, шедевром, который всегда отплатит с лихвой за любовное и бережное отношение к себе.

Это то произведение, которое певец, если только он почувствовал в себе хоть каплю усталости, сомнения, неуверенности, должен сразу же исключить из репертуара. Опера-буффа – вещь, требующая гораздо более серьезной работы, чем любая высокая драма: здесь нет возможности затушевать любой недостаток вокала. В то же время исполнитель должен строго держаться в рамках, предписываемых характером своего героя или героини, не поддаваясь искушению каким бы то ни было способом привлечь к себе особое внимание.

Фигаро, этот городской мастер на все руки, несмотря на беспредельную самоуверенность, всего лишь цирюльник. И он не должен забывать об этом. Если в разговоре с Доном Бартоло, Розиной или графом Альмавивой он и позволяет себе какие-то вольности, то должен делать это скромно, с изяществом и по крайней мере с видимым уважением. Разницу в социальном статусе надо умело подчеркнуть – в ней пружина комически-дерзкой интриги. При том, что мы не в 1816 года, следует

помнить об обычаях, характере отношений того времени. На знании такого рода вещей и основано неуловимое искусство, именуемое стилем, а музыка его только подчеркивает.

Блестящая и хитроумная фабула раскрывается целой россыпью речитативов. Вовсе не нужно с помощью всяких клоунских выходок, ужимок, фокусов и отсебятины делать ее смешнее, чем она есть на самом деле. Иногда, чтобы найти решение, которое как нельзя лучше отвечало бы современным представлениям о театре, надо просто удалить с произведения все напластования, накопившиеся за многолетнюю историю его постановок.

Я помню, как в одном провинциальном городишке, где публика привыкла к довольно грубым представлениям, а дирижер даже нам казался суховатым и академичным, мы давали «Цирюльника» без единой лишней ноты или слова, следуя оригиналу со скрупулезнейшей точностью, и получилось очень неплохо. Понравилось не только нам самим, напротив, это был большой успех – публика, очевидно, в полной мере оценила весьма изысканную постановку.

К концу войны Фигаро начал играть особую роль в нашей жизни. Нас, конечно, известили об «освобождении». Но освободители поначалу всегда похожи на завоевателей. Vae victis (горе побежденным) висело в воздухе и отзывалось в наших сердцах с той горечью, которая отравляла какие бы то ни было чувства по поводу обретенной свободы. Многие из нас вообще не знали и не понимали, что это такое – свобода. Поэтому легко себе представить, какое умопомрачительное облегчение находил каждый в каватине Фигаро с ее кипучей, жизнеутверждающей силой.

В это очень трудное время мы, певцы, следовали за освободительными армиями в их продвижении к северу Италии. Мы пели в ледяных от холода залах городов, опустошенных бомбежками, жили в полуразрушенных гостиницах с выбитыми окнами. Стояла очень холодная зима, дороги были покрыты снегом, а мы ехали на чем попало из города в город. Но мы так много страдали, вытерпели так много лишений, что стали крепче гранита. Лошадиное здоровье помогало нам сносить любые неудобства.

«Добираться на чем угодно» – это обычно означало езду в открытом кузове грузовика по засыпанным снегом горным дорогам или по проселкам, которые и в солнце оставались месивом из грязи. Когда наконец грузовик останавливался у какого-нибудь развалюхи-театра, из машины вылезали оледеневшие и покрытые грязью истуканы. Горячей воды нет,

умыться нечем, а через несколько часов во что бы то ни стало надо петь «Цирюльника», «Риголетто», «Тоску» – все, что угодно. Я помню, мы ехали однажды из Анконы в Терни через Апеннины кортежем из двадцати или около того грузовиков, едва прикрытых брезентом. Была жуткая пурга. Мне пришлось буквально отскребать грязь и снег с лица моей жены, чтобы добраться наконец до ее милой улыбки.

Пожалуй, хватит уже распространяться по поводу наших ежедневных драматических приключений и неудобств. Но они дают представление о степени того энтузиазма, той решимости, с которой мы занимались своей работой. Мы были счастливы, что суровая действительность сменится представлением, полным забытых и запретных радостей, счастливы, что на несколько часов можно притвориться, будто нет на свете этого отвратительного британского сержанта, который так унизительно обошелся с нами (он был точь-в-точь таким, как их изображают в кино, – все думают, будто на самом деле подобных типов не существует. Существует, да еще как! По крайней мере один был – он-то нам и попался).

Поначалу нас принимали радушно, даже с энтузиазмом, но все же как-то сдержанно. В зале не было, да и не могло быть, дружелюбия. Между публикой и нами стояла некая преграда, и ее надо было преодолеть.

Что касается меня, то я взял барьер одним прыжком – каватиной Фигаро. Я пел ее повсюду. Мой Фигаро поистине был «и здесь, и там». Я пел ее солдатам, офицерам, политикам. Я пел в госпитальных палатах – среди белых кроватей, медсестер, забинтованных юношеских тел. Эти солдаты стали такими же, как и я (только в неизмеримо большей степени), жертвами всеобщего безумия, которому почему-то так сильно подвержено человечество. Каждый миг моего пения полнился беспредельным светом радости, дружелюбия и веселья – на крыльях музыки слетало дыхание лучшего мира. В то время меня знали только как Фигаро. Чарлз Полетти, тогдашний начальник американского гарнизона в Риме, не уставал слушать эту арию в моем исполнении. Как сейчас помню: он вскакивает с места, хлопает в ладоши и кричит: «Тито-о... Фигаро!» Друзей у меня было – не перечесть. И я думал тогда: вот было бы здорово, если б я мог спеть «Фигаро здесь, Фигаро там» всему свету, – все бы смеялись, и в мире не было бы больше слез.

Я знаю, чем может стать первая встреча с «Севильским цирюльником» Россини и для исполнителя, и для слушателя. Когда мне было только около двадцати и я имел весьма смутное представление о том, что такое мир оперы, в который мне

суждено было окунуться с головой всего через несколько лет, я пошел слушать «Цирюльника» в Римскую оперу. Изумительная каватина, спетая Карло Галеффи, нежная серенада Дино Борджоли, чудная ария Тоти Даль Монте и незабываемая «Клевета» Эцио Пинцы... Чистота и изящество, свойственные исполнению всех этих легендарных певцов, переполняли радостью, какой-то восторг души захлестнул меня. Это такое безудержное счастье, подобного которому я никогда ранее не испытывал. Так я открыл для себя «Севильского цирюльника».

Это открытие – великое мгновение в жизни каждого человека, и я могу безостановочно предаваться воспоминаниям на протяжении еще нескольких страниц, но... Розина уже ждет за кулисами своего выхода. И хотя в опере она признает Фигаро «благородным человеком с добрым сердцем», боюсь, что, если я и дальше буду заставлять ее ждать, она переменит свое мнение.

Итак, Розина только что приехала в Севилью со своим надоедливым опекуном Доном Бартоло. Тем временем граф Альмавива (он же Линдор), нетерпеливый, как памплонский бычок, последовал за ней из Мадрида и своими серенадами пытается пробудить в ней всевозможные запретные желания. Непокорство и хитроумие прокладывают себе путь в эту хорошенькую головку, что немудрено, ведь девушка чуть ли не пленница.

Она красива, жизнерадостна, и, хотя заключена в четырех стенах дома своего опекуна, горе тому, кто ее разгневает и кому она захочет отплатить. Как заявляет Розина в первой своей большой арии, она кротка только до тех пор, пока ее по-настоящему не заденут. А тогда уж в ней достанет яду – в ловушках для врага не будет недостатка. Если уж она решит драться, то победа будет непременно за ней.

Вот так и закручивается комическая интрига. Любовными письмами перебрасываются прямо под носом Дона Бартоло; Фигаро, этот гонец любви, сбился с ног, бегая с посланиями взад-вперед. Бедняга Дон Бартоло, конечно, что-то заподозрил: куда это пропал листок бумаги? Почему это у Розины палец вымазан чернилами? Но его воспитанница на все расспросы находит вполне невинные объяснения. Ни подозрения, ни засовы и решетки не могут отвести угрозу его сердцу, покою и, что волнует Бартоло больше всего, угрозу упустить немалое наследство Розины.

В конце концов ему в утешение останется только экономка Берта, невзрачная и в летах. Всю жизнь она ворчит, всем-то она недовольна, хотя и не теряет надежды на лучшее. Ей тошно от того, что ею все время помыкают; стоит в доме случиться чему-то

необычному, ей от всех всегда достается. Впрочем, в этой опере через каждые два-три такта что-то приключается. Перед сценой грозы Берта поет прелестную короткую арию «Старичок решил жениться» – в ней и игривое желание изведать любовь, и смирение, чреватое бунтом.

Так случилось, что из всех вариантов этой арии, которые мне довелось слышать, самая незабываемая интерпретация принадлежала отнюдь не женщине. Как-то раз в моем присутствии знаменитый русский постановщик Александр Санин показывал одной молодой певице, как надо петь Берту. Полуприкрыв глаза – он был очень близорук, – с искаженной в гримасе левой частью лица, как если бы он кому-то подмигивал, согнувшись, кряхтя, он вытащил носовой платок и сделал несколько тяжелых шагов, будто собираясь вытереть пыль. И, к изумлению всех присутствующих, перед глазами у нас как живая встала Берта. Незабываемое зрелище!

Линдор с помощью Фигаро, неистощимого на выдумку по части забавных переодеваний, не говоря уж об умении, когда нужно, прибегнуть к деньгам, перстню или пистолету, добивается сотрудничества даже Дона Базилио. Правда, небезвыгодного для последнего. Граф все время чувствует себя в неприятельских водах: лишь ненадолго может он побыть самим собой, улучить минуту отдыха. Слишком много хитросплетений свилось в такой причудливый клубок, что всякая предусмотрительность напрасна. В конце концов, однако, все разрешается ко всеобщему благополучию.

Характер Дона Базилио грандиозен, он не укладывается в обычные жизненные мерки. Это тихий обманщик, коварный мошенник, которому нипочем самые трудные и непредсказуемые ситуации. Он всегда знает, куда ветер дует. Великая «Клевета» – шедевр, заключающий в себе целую жизненную философию. Для истинного певца и актера это просто клад.

Впрочем, мелодрама-буфф Чезаре Стербини представляет богатейшие возможности каждому, кто ищет свою трактовку ее комичных и в то же время подлинно человечных характеров. А божественная, полная неисчерпаемой прелести музыка Россини, этого «Лебедя из Пезаро», придает опере изысканность и шутливость. Неудивительно, что это искуснейшее творение, где каждый музыкальный фрагмент живет своею напряженной жизнью, наполняет восторгом души исполнителей.

Я пел в «Цирюльнике» раз четыреста и не припомню спектакля, когда бы все исполнители не были охвачены чувством восторженной сопричастности лучшему, счастливому миру, где тонут наши мирские заботы.

Это были полные жизни спектакли, заставлявшие нас в дружеском соперничестве друг с другом выявлять все, на что мы способны, и даже больше. Зрители тоже были захвачены, заворожены зрелищем, они уже не разделяли себя и героев, среди которых у каждого были свои любимцы.

Музыка оперы не дает исполнителю ни единой передышки, невозможно отвлечься хотя бы на секунду – так много надо сделать и спеть на сцене. Речитативы должны быть отчетливы и выразительны. Если принять это за аксиому, то очевидно – я уже говорил об этом, но хочу повторить, – что любой сомнительный жест на потребу публике в высшей степени неуместен. Того, что вложил в свою музыку Россини, более чем достаточно.

Если, например, в то время как Базилио поет «Клевету», вы просто взглянете на кого-нибудь из зрителей, то поймете, как должен реагировать на нее Бартоло. Какие-либо возгласы, возбужденность здесь совершенно ни к чему. Это не значит, что Дону Бартоло надо застыть как статуя, дабы не мешать пению партнера, нет, просто он должен вести себя как всякий человек, которому рассказывают что-то необычное.

Самое большее, чего может желать актер-певец, – это достойно сыграть все перипетии блестящей комедии. А делать превосходную комедию еще смешнее – все равно что добавлять соли в блюдо, которое и так солоно. Дело может кончиться тем, что вы просто отодвинете тарелку.

Все персонажи «Цирюльника» улыбчивы, и проблемы их должны вызывать улыбку у зрителя, начиная уже с первой сцены, в которой мы встречаем забавную группу музыкантов, нанятых графом для серенады Розине. При виде платы они теряют рассудок, и вот нарастает неумолчное благодарное crescendo; Альмавиве только этого не хватало, и он тщетно пытается унять их.

Наконец с недоуменным ропотом музыканты удаляются – и как раз вовремя освобождают сцену для блестящего появления Фигаро. Звучит знаменитая каватина, следуют встреча с графом, вторая (более успешная) серенада Розине и ее ответ.

Граф в нетерпении: он хочет видеть Розину. И вот гений Фигаро принимается за работу, его живой ум порождает одну за другой идеи, как проникнуть в темницу Розины. Обещанное вознаграждение подстегивает его изобретательность. В арии «Мысль одна – добыть металла» восходящий звук олицетворяет надежду, подымающуюся в его душе по мере того, как он мысленно уже прячет золото и серебро в свои карманы: «И дождь дукатный прольется щедро». Блестки звуков рассыпаются в воздухе, будто исторгнутые волшебным источником.

Возбуждение уступает место деловитости: на сцене ненадолго появляется Дон Бартоло, бормоча, что в этот самый день он непременно женится на Розине. Двое заговорщиков, горя желанием расстроить его планы, подсматривают за ним, а когда он скрывается за сценой, расходятся, воодушевленные друг другом.

В следующей сцене мы вновь встречаемся с Розиной, она уже отважно написала письмо своему «Линдору». Она грезит серенадой, в которой он объяснился ей в любви. Он должен принадлежать ей, и она рассчитывает на помощь Фигаро. Им, однако, удается обменяться лишь парой слов: входит Дон Бартоло, подозрительно шаря взглядом по углам и проклиная цирюльника. Фигаро вынужден спрятаться.

Внезапно появляется Дон Базилио, но он прибыл не для того, чтобы дать Розине обычный урок пения. Сейчас он выступает в роли тайного соглядатая, и у него есть сведения для Дона Бартоло. Новости не из приятных: граф Альмавива в городе. Обескураженные, оба понимают: надо что-то делать, и чем скорее, тем лучше. Но что?

Дон Базилио незамедлительно находит ответ. Клевета! Этот ядовитый шепоток, если умело его направить, может ударить по репутации человека орудийным залпом и не оставить от нее камня на камне. Голос, дикция, слова, окрашенные бесконечной чередой смысловых оттенков, нарастающие мощь голоса и оркестра, громоподобный «орудийный залп», описание «оклеветанного бедняги» – все это делает арию поистине уникальной. Сцена, в которой Дон Базилио, наставник в искусстве музыки, обнаруживает все свое мастерство в искусстве лицемерия, подвергает самой серьезной проверке и ум, и вкус актера.

Для нас теперь нет ничего неожиданного в последней реплике Дона Базилио: «Ваше дело – деньги, а остальное предоставьте мне». Затем он и Дон Бартоло, весьма довольные друг другом, расстаются, а из своего укрытия выскальзывает Фигаро: он все слышал.

Почти сразу же к нему присоединяется Розина. Во время их прелестного дуэта Фигаро позволяет себе некоторые вольности, но она вроде бы и не обращает на них внимания. Она целиком поглощена мыслями о Линдоре и о письме, которое должна ему передать. Добродушный Фигаро и эта «хитрая лисичка» вступают друг с другом в настоящее соревнование. Это не только столкновение характеров, но еще более редкостное и замечательное вокальное единоборство. Буквально сотни нот – а петь их надо в колоратурной манере – сплетаются в гармоничное

единство, но каждая при этом должна остаться кристально чистой и отчетливой.

Джульетта Симионато и я несколько раз увлеченно отдавались этому чудесному соревнованию в 1954 году в Чикаго. Она не только блистательная певица и актриса, но и женщина, наделенная тонким умом, петь с ней было чистым наслаждением! Нам говорили, что мы неплохо смотрелись вдвоем (не сочтите за нескромность! Это целиком заслуга дамы).

Фигаро уговаривает, всячески подталкивает Розину написать письмо графу, которое, разумеется, уже написано. Он еще вздумал ее учить! Фигаро очарован и приходит в чрезвычайно веселое расположение духа. Он уверяет Розину, что все будет в порядке, и удаляется – в весьма приподнятом настроении.

Входит невыносимый Дон Бартоло, он изводит Розину бесконечными расспросами и подозрениями. Наконец, хотя у девушки на все находится ответ, она уже не в силах терпеть общество опекуна. Презрев его угрозы (он по-прежнему пугает ее засовами и решетками), она убегает наверх.

Раздается стук в парадную дверь. Ворча, Берта идет открывать и громогласно пугается, обнаружив на пороге пьяного солдата, вооруженного и с ордером на постой. Дикий грохот, беспорядок – он вваливается, и мы узнаем графа Альмавиву в его первой выдуманной Фигаро личине.

Привлеченная шумом, украдкой появляется Рози-на, но успевает дойти только до половины лестницы: опекун прогоняет ее, а сам принимается искать бумаги, гарантирующие ему освобождение от постоя. Наконец находит, но солдат их отшвыривает, угрожает Дону Бартоло саблей, вызывает невероятный гам и общую суматоху. Все носятся по сцене: Дон Бартоло, Дон Базилио, пьяный солдат, толпа, прибежавшая на шум с улицы, и в довершение всего военный патруль, за которым успели послать. Полная кутерьма! Для того чтобы опера продолжилась, необходимо какое-то чудо. И оно гениально найдено. Внезапно Дон Бартоло останавливается и замирает, как статуя. Все окружают его, подают какие-то реплики. И тогда, оглушительно чихнув, он приходит в себя, а действие завершается изумительным ансамблем.

Между первым и вторым действиями Дон Бартоло успевает сходить к командиру полка и обнаружить, что никто знать ничего не знает о пьяном солдате, требовавшем пустить его в дом. Бартоло тут же заподозрил, что здесь не обошлось без графа Альмавивы, и, полный новых подозрений, он возвращается домой более злым, чем когда-либо.

Тут объявляется новый посетитель – Дон Алонсо, молодой

учитель музыки. Он сдержанно и почтительно рекомендуется учеником Дона Базилио: тот заболел и прислал его вместо себя дать Розине положенный урок пения. Само собой разумеется, этот молодой скромный священник не кто иной, как граф Альмавива, – новая искусная маска, изобретенная неистощимым на выдумки Фигаро.

Алонсо кланяется направо-налево, утомляя всех нескончаемым «Мира и радости», пока наконец Дон Бартоло в раздражении не приводит Розину и мнимый учитель не начинает урок пения. Ее ария – наслаждение для певицы, но Бартоло она быстро надоедает, он начинает клевать носом, и у Альмавивы и Розины появляется возможность для краткого любовного объяснения.

Внезапно Дон Бартоло просыпается, клянет эту современную музыку и сам запевает «ариетку», которую в пору его юности певал знаменитый Каффарелли. Тут очень вовремя появляется Фигаро, он дурит голову старику, убеждая того немедленно пойти бриться. Не может быть и речи о том, чтобы отложить бритье на завтра: завтра у Фигаро и так полно клиентов, один знатнее другого.

Фигаро надеется, что, пока зануда-опекун будет в буквальном смысле «у него в руках», влюбленным удастся поговорить. Но для того, чтобы свадьба состоялась, Фигаро придется еще поработать! Доставая свежие простыни из комода в гостиной, он смахивает с него груду хозяйского фарфора, и Дон Бартоло убегает на этот дикий грохот. У Розины и Альмавивы есть несколько долгожданных спокойных минут, и они успевают условиться о побеге в ту же ночь.

Ухватив Фигаро за ухо, в комнату с ворчанием возвращается Дон Бартоло. Но, не успевает он сесть в кресло, чтобы начать бритье, появляется Дон Базилио и, как мрачный призрак, повергает всех в оцепенение. Он ошеломлен, застав здесь другого священника, кидается на него, как гончий пес, в то время как Розина пытается прикрыть мнимого Дона Алонсо своими широкими юбками. Между тем Дон Бартоло озабоченно расспрашивает Дона Базилио о его здоровье, а Фигаро с помощью тысячи уловок пытается поправить дело.

После речитатива следует квинтет, где в музыке все слова, вопросы и ответы неразрывно связаны друг с другом, как звенья золотой цепи, каждое из которых так лучится талантом, что у публики захватывает дух. Кошелек, набитый деньгами (графское лекарство для мнимого больного), творит чудеса, и старый пройдоха священник соглашается, что лучше всего ему пойти домой, лечь в постель и полечиться.

Оркестр небольшим туше восстанавливает относительное спокойствие, наконец-то можно заняться туалетом. Побрить человека в таких обстоятельствах – дело далеко не простое, и юмор не может не стать несколько тяжеловесным. Но вкус исполнителя как раз и заключается в том, чтобы сдерживать себя и контролировать свои действия, дабы не нарушить общий тон и логическое течение комедии.

Помню, однажды в Стокгольме я принимал участие в спектакле, где дирижировал русский, маэстро Добровейн, он же был и постановщиком. Добровейн хотел превратить эту сцену в некое подобие балета. Мне это поначалу казалось передержкой, я чувствовал себя марионеткой. Мы весьма серьезно обсудили замысел маэстро, и под конец я в общем осознал, чего он добивался. Этот балетный прием устанавливал на сцене какое-то равновесие: действие развивалось легко и стилистически верно, с изяществом – может быть, чуть преувеличенным. В принципе, как я уже сказал, в сцене бритья от актера нельзя требовать большого изящества – чего стоит, например, эпизод, когда Фигаро, оберегая молодых влюбленных, энергично кидает в глаза Дону Бартоло мыльную пену.

В конце концов старик, ускользнув из лап Фигаро, застает влюбленных врасплох за нежным объяснением и приходит в дикую ярость. Под звуки великолепного финала «У меня голова идет кругом» он гоняется за всеми присутствующими, норовя отхлестать их полотенцем. В великом смятении все устремляются в ближайшую дверь, и вслед за этим неописуемым столпотворением на сцене появляется Берта, у которой есть все основания пожаловаться в своей очаровательной арии «Старичок решил жениться» на то, что в этом доме нет ни минуты покоя.

Затем разражается гроза. Россини добивается ее магического эффекта с помощью удивительно малого числа выразительных средств. Но все так завораживающе похоже на правду, что хочется просто побежать и спрятаться под какой-нибудь навес. Флейты создают иллюзию молнии, тремоло виолончелей напоминают раскаты грома, пиццикато скрипок – капли дождя, которые падают все реже и реже, по мере того как небольшая гроза утихает. Это не ураган, не сильная буря, просто ливень на исходе летнего дня.

С последними каплями дождя, завернувшись в плащи, появляются Фигаро и граф. Фигаро несет с собой фонарь. Наступает полночь – время, когда Линдор наказал Розине ждать его. Но, увы, Розина уже не верит ему, она в гневе: Дон Бартоло убедил ее в том, что и Фигаро, и Линдор хотят похитить ее, чтобы сбыть с рук на руки графу Альмавиве. Девушка устраивает им

сцену: она не хочет, чтобы ее водили за нос. Но размолвка длится недолго: Линдор признается в том, что он не кто иной, как граф Альмавива собственной персоной, и готов, не медля ни минуты, жениться на ней.

Общее изумление, радость влюбленных, а Фигаро наслаждается успехом спектакля, столь искусно им разыгранного. Он любуется счастливой парой и сам в восторге от того, как ловко все устроил. Но одна за другой подступают новые заботы. Заговорщики обнаруживают, что коварный Дон Бартоло убрал лестницу, по которой они должны были спуститься с балкона. А тут еще приходит Дон Базилио с нотариусом, тот должен сочетать браком Розину и ее опекуна.

Но не тут-то было! Ловкий Фигаро мгновенно берет нотариуса в оборот и уговаривает его составить брачный контракт графа Альмавивы и его, Фигаро, «племянницы» Дон Базилио решил было вмешаться, но ему предлагают выбор: либо дорогой перстень, либо Дуло пистолета. Что ж, ветер переменился, надо изменить и курс. Так что Дон Базилио берет перстень и в довершение всего становится свидетелем на свадьбе Розины и Линдора, иначе – графа Альмавивы.

Торопливо вбегает бедняга Бартоло, а с ним солдаты и офицер, но поздно, его провели. Однако даже для него Фигаро находит вполне приемлемый выход. Он предлагает Бартоло другую невесту – Берту, и тот охотно соглашается, тем более что узнает: графу немалое приданое Розины ни к чему.

Сюжет «Цирюльника» так щедр на выдумку, сюрпризы, нежданные, стремительно сменяющие друг друга перипетии, что добавлять еще что-то значило бы просто нарушить внутреннюю гармонию этой одной из наиболее тщательно выстроенных опер. Как я уже говорил, я всегда пел в ней с невероятным подъемом и партнеры, окружавшие меня, полны были такой же радостной заинтересованности. Но должен добавить, что, когда спектакль все-таки кончался, мы были выжаты так, что нам не терпелось оказаться в своих гримуборных, хотя и там пьянящее восторженное чувство не оставляло нас.

В моей партитуре («Рикорди», 1938) имеется ария Бартоло «Листка не хватает», сочиненная Пьетро Романи. Ее было принято включать в оперу вместо принадлежащей перу Россини «Я недаром доктор зоркий». Я также помню, как исполнительницы партии Розины в сцене урока музыки пели что ни попадя – подходит ария по времени или нет, уместна она или неуместна.

Теперь, к счастью, оригинальные арии восстановлены – и совершенно правильно! Ведь этот шедевр комической оперы создал все-таки Россини. Не стоит впадать в заблуждение и

полагать, будто творение гения можно улучшить.

ГЛАВА 5. ДВА ФИГАРО ("Свадьба Фигаро")

Начиная разговор о втором шедевре, связанном с именем Фигаро, по времени я отступаю назад, если иметь в виду последовательность создания этих музыкальных произведений. Но я решил писать о них именно в таком порядке, потому что события «Свадьбы Фигаро» происходят позже, чем действие «Севильского цирюльника» Россини. Кроме того – хотя я вовсе не утверждаю, что второй аргумент по значимости хоть как-то сравним с первым, – так получилось, что с этими двумя великими творениями я знакомился именно в таком порядке. Оба автора, разумеется, были вдохновлены «Севильским цирюльником» Бомарше, пьеса эта появилась в 1775 году. Несколько менее значительных композиторов тоже брали за основу своих опер это произведение. Из них стоит упомянуть, пожалуй, лишь «Севильского цирюльника» Джованни Паизиелло, созданного в 1782 году и вплоть до постановки в 1816 году одноименной оперы Россини занимавшего весьма заметное место в итальянском оперном репертуаре. Но, как я уже говорил, еще до Россини, в 1786 году, Моцарт сочинил «Свадьбу Фигаро».

Превосходное либретто написал к ней Лоренцо Да Понте – аббат, искатель приключений, издатель и импресарио, он имел право гордиться своим влиянием на Моцарта. «Я всегда с удовольствием и радостью вспоминаю, – говорил он, – что это моему упорству и настойчивости Европа, да и весь мир обязаны тем, что могут наслаждаться всеми совершенными оперными творениями этого изумительного гения».

Пришло время, когда мне стало любопытно вместо молодого Фигаро попробовать сыграть его же, но уже более зрелого, язвительного и куда менее счастливого. Меня привлекала идея проследить, как с течением лет изменился его характер. Но, по правде говоря, этот второй Фигаро показался мне грубее и тяжеловеснее. Он так сосредоточен на том, чтобы урвать на будущее кусок побольше, что его природное изящество тускнеет. Ум его, сердце, душа потеряли свою непосредственность, и я решил отказаться от него. Мне не хотелось быть свидетелем того, как дряхлеет Фигаро Россини, и меня стал все больше и больше занимать граф Альмавива – утонченный господин, который хочет быть полновластным хозяином в своем замке.

Очень сложный человек. Соблазнитель, быть может, не всегда

удачливый, но всегда желающий диктовать условия, к тому же ревнивец. Он довольно легко попадается в ловушки, которые ему подстраивают, но тем не менее все время помнит о своем родовом достоинстве, а потому его реакции и манеры безошибочно выверены.

Играя этого красивого, надменного господина, я, признаюсь, иногда в глубине души забавлялся: не без доли злорадства наблюдал, как мои партнеры старались, чтобы Фигаро выглядел выразителем отжившей эпохи еще более, чем мой герой. По моему мнению, если вы хотите почувствовать подлинный стиль XVIII века, то следите за графом и графиней. А коли так, то Фигаро остается, причем на протяжении всего спектакля, на втором плане. Граф и графиня – вот истинные протагонисты комедии.

Мое решение отказаться от Фигаро ради графа подстегнула случайная опечатка. Предполагалось сначала, что Фигаро буду петь я, а графа – Итало Тахо. Но вот повсюду расклеены афиши, и напечатано в них как раз обратное! Тут-то мы с Итало сразу же, и не без удовольствия, обменялись ролями. Нам, конечно, пришлось работать как одержимым, но мы чувствовали себя гораздо приятнее в шкуре друг друга. Еще один человек, у которого буквально от сердца отлегло, был импресарио – он просто места себе не находил из-за этой ошибки, пока не выяснил, что мы в высшей степени довольны переменой декораций.

Так я стал графом. И оставался им до конца своей карьеры.

Композиция «Свадьбы» не так стройна, как это принято в опере, да и не так уж тесно связана с комедией Бомарше. Это просто особый мир, мир в себе. Но стоит только прикоснуться к блестящему замыслу Моцарта, и вы погружаетесь в него с головой, этот мир в ту же минуту вас очаровывает. Действие оперы начинается в канун свадьбы Фигаро и Сюзанны. Она любуется новой шляпкой, а он обмеряет комнату, в которой они собираются жить. (Кстати, характерная ремарка: ему положено делать это на коленях, а один прославленный певец отказался появиться на сцене в такой лакейской позе!)

Стиль дуэта Фигаро и Сюзанны – чисто разговорный, поэтому необходимо оттенить голосом соответствующие нюансы: тут нужны тон, манера, рассеянные интонации людей, которые говорят об одном, а думают в то же время совсем о другом. Внезапно перед ними возникает некая проблема, и дело даже доходит до небольшой размолвки: «Как только графиня тебя ночью кликнет...». Иначе говоря, их комната должна быть обустроена так, чтобы графине удобно было позвать Сюзанну. Но,

предположим, Фигаро отошлют с поручением и Сюзанна останется одна. Как далеко может зайти граф, воспользовавшись этой ситуацией?

Они обмениваются по этому поводу несколькими колкостями, и сразу становится ясно, что Сюзанна за словом в карман не полезет, а Фигаро только дай повод приревновать. Действительно, как только девушка убегает (хозяйке что-то понадобилось), Фигаро дает волю чувствам в блестящей язвительной каватине «Если захочет барин попрыгать...». Она начинается неотразимым вальсовым ритмом, но потом выливается в некий вызов графу и его амурным притязаниям, все больше и больше нарастает гнев будущего мужа, ревнивого не без причины.

Комната, предназначенная для будущей четы, становится для всех персонажей оперы местом встреч, приходов и уходов, свиданий и расставаний, – нет этому конца.

Первым входит Дон Бартоло, бормоча проклятия по адресу Фигаро: он не забыл, что был им когда-то одурачен. В его «Вендетте» звучит страстное желание отомстить за обиду каким угодно способом.

Потом появляется старая злыдня Марселина – у нее свои, романические притязания на молодого, привлекательного Фигаро. Они с Сюзанной обмениваются язвительными репликами; внешне все очень прилично, они безумно предупредительны друг к другу, но в словах переливается смертельный яд.

Следующий – Керубино, паж, он умирает от любви ко всякой знакомой женщине. Охваченный страстью к Сюзанне, Барбарине (дочери садовника), даже к самой графине, он готов петь о своих чувствах каждому, кто только станет его слушать. А может и не слушать! В одной из прелестнейших и самых популярных мелодий оперы: «Объяснить, рассказать не могу я» – весь характер этого милого неоперившегося юнца.

Сюзанна дразнит Керубино, позволяет ему немножко за собой поухаживать, но тут приходит граф, надеясь застать хорошенькую горничную в одиночестве. Она едва успевает спрятать Керубино в большом кресле, накинув на него простыню, – ситуация тем самым невольно начинает напоминать французский фарс. Ускользая от ухаживаний графа, она норовит увести его подальше от рокового кресла. В комнату проскальзывает Дон Базилио, и граф укрывается все за тем же креслом. Сюзанне даже приходится упасть в обморок на минутку: граф чуть было не сел на спрятанного пажа.

В конце концов все, понятное дело, обнаруживается, и изумленный и разгневанный граф повелевает, чтобы Керубино

отправлялся в полк и с ним – на войну. Граф едва не оказался смешон, ему нелегко сохранять любезность, принимая стайку местных красоток – их привел Фигаро, – которые, окружив своего господина, благодарят графа за снисходительность к его слугам.

Граф, видимо, вообще-то подумывал об отмене "права сеньора" (своего феодального права отведать утехи брачной ночи прежде мужа). Фигаро, без сомнения имея в виду свою Сюзанну, подталкивает его на решительный шаг. Графа только что провозгласили лучшим из господ, и он не может тут же запятнать этот громкий титул. Он выходит, полный высокомерного презрения, и хотя по-прежнему держится с достоинством, но в душе по отношению к Фигаро лелеет отнюдь не дружеские чувства. Да, как они переменились друг к другу в сравнении с «Цирюльником» Россини!

Первое действие, словно под фанфары, кончается бурлескным военным маршем, на мотив которого Фигаро поет шутливое напутствие Керубино, которому ныне суждено стать солдатом: «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный». Тут, пожалуй, стоит остановиться и предупредить: в этой опере есть немало прелестных арий, но, хотя и трудно устоять перед искушением, они не предназначены для новичков. Эта простота, незамысловатость мелодий обманчива, тут требуется технически совершенный, поистине безукоризненный голос – надо уметь правильно подать звук, выбрав верный диапазон, постоянно держа дыхание. Недостаточно глубокое звучание, отсутствие модуляций, звуковых переходов – все это пропасти, готовые поглотить неопытного певца. Поверьте, это очень и очень трудно – хорошо петь Моцарта!

Действие второе: графиня одна. Это уже не жизнерадостная, блестящая Розина «Севильского цирюльника». Грустная, покинутая, она в одиночестве поет арию «Бог любви, сжалься и внемли», и в ней – преддверие еще более скорбной, полной светлых воспоминаний арии «Ах, куда же ты закатилось...» из третьего акта. Когда Розина на людях, она следит за собой и не забывает о том положении, которое занимает в обществе графиня Альмавива. Лишь со своей служанкой Сюзанной, да и то как бы нехотя, она бывает более или менее откровенной, ведь именно от Сюзанны она знает, что граф ищет любовных утех на стороне.

Чтобы развлечь хозяйку, Сюзанна приводит к ней Керубино и, взяв гитару, нежно аккомпанирует ему, в то время как он поет очаровательное «Сердце волнует». От милостей графини у него голова идет кругом, и краснеющий паж даже не очень-то обращает внимание на подтрунивания Сюзанны. Немного приятного для всех флирта, и Сюзанна устраивает веселую

кутерьму, переодевая пажа в женское платье: «Колени преклоните вы». Веселье в самом разгаре, но тут снаружи раздается голос ревнивого графа: дверь заперта, и он настойчиво требует, чтобы его впустили.

Графиня в крайнем замешательстве: быть застигнутой наедине с Керубино, да при том, что тот в женском наряде! Она пытается потянуть время. Керубино прячется в будуаре. Сюзанна скрывается за ширмой. Графиня наконец открывает дверь и впускает супруга, полного подозрений.

Следует оживленное и яростное препирательство: граф требует, чтобы она отперла дверь в будуар, графиня клянется, что потеряла ключ. Схватив ее за руку, он буквально тащит ее за собой из комнаты, уверяя, что отыщет, чем сломать замок.

Стоило им уйти, как Сюзанна выскальзывает из-за ширмы и выпускает Керубино. Тот уже переоделся в свое платье и теперь выпрыгивает из окна, разбив внизу пару стекол. Едва Сюзанна успевает запереться в будуаре, возвращаются граф и графиня.

Несмотря на все уверения в своей невиновности (хотя она и сознает, что вела себя не вполне подобающе), графине не удается унять супруга, и, сорвав замок, тот вламывается в будуар. И вот, к великому изумлению графа, да и графини, навстречу им выходит Сюзанна, скромная и невинная, как котенок, полакомившийся сливками. Графиня переводит дух (хотя так и не понимает, как все столь счастливо для нее обошлось) и с видом оскорбленной добродетели выслушивает от мужа униженные просьбы о прощении. Появляется Фигаро, цветущий, как фиалка; ему надо условиться с графом насчет свадьбы.

Но, прежде чем они успевают о чем-нибудь договориться, приходит старый брюзга-садовник Антонио. Он жалуется, что какой-то молодчик выпрыгнул только что из окна и побил стекла в его теплицах. У графа вновь просыпаются подозрения, и тут следует чуть ли не лучший из всех когда-либо написанных оперных ансамблей: всяк пытается на свой манер объяснить случившееся.

Каждый персонаж выражает свои мысли и чувства особым, отличным от других способом, но все партии волшебно переплетаются между собой, и на этой вершинной точке заканчивается второй акт.

Граф вконец запутался и не знает, как выбраться из этой неразберихи. Он продолжает свои любовные похождения, но делает это все с большей оглядкой, а потому выглядит смешным. Всякий раз, когда он предпринимает какой-нибудь новый маневр, прежде всего его заботит одно: чтобы Розина не застала его на месте преступления, ведь, несмотря на мимолетные эскапады, он

по-прежнему горячо любит ее.

Ему удается ненадолго свидеться с Сюзанной. На мгновение графу кажется, что она стала податливее, но затем он подслушивает разговор Сюзанны и Фигаро, из которого явствует, что те заодно против него, и приятные иллюзии рассеиваются. Против его арии «От зависти сгорая...» стоит помета allegro assai, однако здесь ни в коем случае нельзя жертвовать величавостью пения. К сожалению, такое случается нередко. Певец начинает гнать, глотать слова, и в мыслях, манере поведения графа пропадает всякая выразительность.

Далее следует перебранка Марселины и Бартоло, по ходу которой обнаруживается, что Фигаро не кто иной, как их собственный сын. Вновь бездна недоумений, удивления, всеобщего замешательства, и все это вмещает в себя и проясняет красивейший секстет, в котором каждый по-своему комментирует эту необычайную и комичную новость.

Тем временем графиня опять скорбит в одиночестве, звучит прелестная ария «Ах, куда...», которая на мгновение вызывает в ней сладкую грусть и напоминает о былом счастье. Но вновь появляется Сюзанна, и на смену меланхолии приходит более веселое расположение духа. Изобретательная служанка и графиня решают вызвать графа на любовное свидание и в состряпанной вдвоем записке – «Жду, лишь только ветерочек...» – назначают место встречи: в роще, где нежный ветерок колышет верхушки сосен. Сюзанна под диктовку графини пишет записку, и, пока певицы перебрасываются репликами, оркестр ведет волнообразную мелодию, мечтательную и поэтичную, вы будто слышите, как колышутся сосны. Еще один изумительный фрагмент изумительной оперы.

Графиня и Сюзанна договариваются, что, если граф клюнет на их приманку и согласится на свидание, Сюзанна придет на условленное место, переодевшись госпожой.

К еще большему смущению графа, дочка садовника Барбарина – вот уж поистине: что можно от такой ожидать! – обронила между прочим, что граф ее целовал и много чего наобещал. Короче говоря, графу, дабы сохранить свое достоинство, приходится отбиваться от нападок со всех сторон – прямо-таки домашний бунт!

Но он все-таки хозяин в доме, и, по обычаю, его и графиню просят благословить две супружеские пары: Марселина, хоть с некоторым опозданием, сочетается законным браком с Бартоло, а рядом с ними – счастливые Сюзанна и Фигаро. Во время небольшого шествия, живость которому придает прелестная мелодия в испанском духе, Сюзанна ухитряется сунуть графу

пресловутую записку. Она скреплена булавкой: ее надо вернуть в знак того, что приглашение принято. Граф, разумеется, роняет булавку, уколов ею руку.

Фигаро, видя в руках хозяина записку, веселится: небось опять от какой-нибудь потаскушки! Но рановато наш герой начал смеяться, скоро он и сам окажется в глупейшем положении.

В конце маленького торжества граф, прежде чем удалиться, объявляет, что вечером состоится большое празднество – с танцами и фейерверком. Ему, конечно, не терпится отплатить тем, кто вынудил его делать вовсе не то, чего он желал сам. Но граф по-прежнему величествен и по-отечески снисходителен, лишь на губах застыла едкая, полупрезрительная усмешка. Но при этом он настолько недогадлив, что вручает булавку, залог любви, Барбарине. Та в свою очередь тут же ее теряет и жалобно поет небольшую каватину «Уронила, потеряла». На Барбарину натыкается Фигаро, пытается ее утешить, но тут его как гром поражает открытие, что записку графу на самом деле послала его новоиспеченная супруга. Горькое разочарование звучит в его арии «Мужья, раскройте очи», он гневно обвиняет всех женщин в двуличии и убегает со сцены. Однако Фигаро опять поторопился с выводами: вслед за ним появляется Сюзанна, и в ее очаровательной арии «Приди, мой милый друг» слышен зов неподдельной любви.

На тропинках сада, среди фонтанов и душистых куртин, в полной темноте потихоньку разрешается вся эта неразбериха сложно закрученной интриги. Путаница персонажей, бесчисленные оплеухи, поцелуи, объяснения и извинения следуют беспрерывной чередой, с тем чтобы в конце концов разоблачить графа и его амурные похождения. Он смущен, но не унижен. Изящно преклонив колена, он трогательно, в самых красивых выражениях принародно кается и просит прощения у своей Розины.

Пропитанный всеобщим весельем, в высшей мере жизнерадостный и шутливый финал – «После многих треволнений» – венчает оперу.

Эту забавную и запутанную комедию Лоренцо Да Понте нельзя читать торопливо: вряд ли что-нибудь поймешь. Вот почему спешка, характерная для некоторых постановок, где речитативам уделено недостаточно времени, а об отчетливости дикции исполнители и не помышляют, может вызвать только огорчение. Комедия не заслужила такого обращения, сумятица ей не пристала. Ведь в «Цирюльнике» все характеры очерчены очень тонко, здесь достигнута необычайная гармония слов и божественной музыки, богатство выразительных средств и

глубина человеческих чувств сливаются в единстве, редком даже в самом замечательном творении искусства.

Роль графа Альмавивы, то уверенного в себе, то сбитого с толку, я всегда очень любил. Из всех постановок, где мне довелось участвовать, я с особой теплотой вспоминаю спектакль в «Ковент-Гарден» – там был изумительный состав исполнителей, а дирижировал спектаклем сэр Джордж Шолти.

Фигаро пел сэр Герайнт Эванс, с ним мне было очень приятно работать. Как и в «Дон Жуане», мы прекрасно подходили друг другу: нас объединяло и взаимопонимание, и какая-то общая радость от участия в спектакле, который был почти безупречен.

Сюзанна – Мирелла Френи отчаянно кокетничала со мною, графом, и при этом беззастенчиво водила меня за нос, дрянная девчонка! Илва Лигабуэ пела партию графини, и голос ее, и она сама были прекрасны. Ну а Керубино исполняла эта маленькая плутовка Тереса Берганца; она корчила мне рожицы, спрятавшись в кресле, и так бесстыже увивалась вокруг графини, что Илва едва могла сдержать улыбку.

Среди тех, кто пел остальные партии, помню блиставшего в роли Бартоло Майкла Лэнгдона. Всякий раз, когда мы встречаемся с ним на уроках мастерства в Оперной студии, я всегда напоминаю ему о тех временах. Милые сердцу друзья – их не забудешь! Милые сердцу воспоминания – они не покидают тебя до конца жизни!

ГЛАВА 6. «ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ»

Тринадцать лет спустя после «Севильского цирюльника» гений Россини – композитору было в то время тридцать шесть лет – воплотился в новом шедевре, совсем не похожем на предыдущий, – «Вильгельме Телле». И хотя Россини суждено было прожить еще сорок лет, ни одной оперы он больше не сочинил.

Первоначально либретто оперы в четырех актах было написано по-французски Этьеном де Жуй и Ипполитом Луи-Флораном Би для Парижской оперы. Затем оно было переведено на итальянский язык Калисто Басси, и первая итальянская постановка оперы состоялась в Лукке – городе, где меньше чем через тридцать лет после этого родился на свет другой великий оперный композитор – Джакомо Пуччини.

Большинству слушателей хорошо знакома непревзойдённая увертюра оперы, ее с равной охотой включают в свой репертуар и ведущие филармонические, и скромные духовые оркестры. Но, к сожалению, вряд ли найдется много людей, знающих что-то еще из «Вильгельма Телля». Меж тем эта великая, единственная в своем роде опера несла в себе семена будущего. Как укрытый снегом горный пик, вздымается она до небес, а по склонам этой горы бесчисленными ручейками сбегают воды чистого вдохновения, несущие с собой новую жизнь и новые мысли, – немало композиторов черпали из этого источника.

Музыка оперы наполнена неистощимой творческой выразительностью, совершенно новой глубиной звучания и оркестровки. Этими чертами наделены все мелодии, темы, ансамбли, и потому я считаю, что в истории музыки «Вильгельм Телль» – непревзойденный памятник, исполненный такого величия, которого ранее опера не знала. Композитором был достигнут некий новый уровень, а с ним дан толчок к созданию того, что теперь мы называем «атмосферой». Хотя первенство все время остается за музыкой как таковой, очень часто – особенно во втором акте – музыкой становится сама драма. Изумительная гармония во взаимопереходах звука и слова кажется порою чуть ли не сверхъестественной.

Следует обратить внимание и на романтическую интонацию, новую для Россини, – его музыка стала более чувствительной. Можно сказать так: оперой «Вильгельм Телль» он завершает музыку XVIII столетия и широко распахивает двери для романтической мелодрамы. Потому идеи Россини, его замыслы несли в себе возможность нежданного обновления оперы.

Много лет я добивался того, чтобы такие труппы, как Королевский оперный театр «Ковент-Гарден» или чикагский «Лирик Тиэтр», попытались наконец одолеть «Вильгельма Телля». Но с уходом сначала сэра Дэвида Уэбстера, а затем и Кэрол Фоке мои надежды, должен признаться, свелись к нулю. Обычно от этого предложения приходят в ужас руководители хоров, ведь тут требуется огромная и кропотливая работа именно с хором. А уж протесты хормейстеров отвращают от постановки и дирижеров, и директоров трупп, и спонсоров. Ведущие партии оперы, безусловно, тоже таят в себе большие трудности. Но их, я полагаю, сможет преодолеть отличный певец, если он в том возрасте, когда еще не боится выходить за рамки привычного репертуара.

Если же кто-либо все-таки отважится на штурм «Вильгельма Телля», его непременно ждет заслуженная награда, ибо для глубокого исполнителя эта опера – поистине неисчерпаемая россыпь музыкальных богатств. В самом деле, я не устану клеймить позором тех, кто, претендуя на искушенность и обладание музыкальной культурой, в сущности, пренебрегает этим величественным шедевром. Всякие ссылки на то, что к нему трудно подступиться, в расчет приниматься не могут. Любое стоящее произведение требует от исполнителей (и, между прочим, от публики тоже) хотя бы небольшой подготовки, образованности, доброй воли. Никто не должен надеяться, что стоит ему только протянуть руку, как в нее тут же упадет бриллиант. В жизни, да и в искусстве, дело обстоит совсем не так.

Вильгельм Телль – швейцарский национальный герой, живший в начале XVIII столетия. В Швейцарии ему воздвигнуто много памятников, немало площадей названо именем этого человека. Объединив разрозненные кантоны в союз, он освободил страну от австрийского господства; из этого союза и родилась теперешняя Швейцария.

Легенда и историческая правда, счастливо соединившись, составили великое предание, полное любви к отчизне, стремления к человеческой справедливости, борьбы за свободу против поработителей.

Начало оперы застает Швейцарию еще в то время, когда она распростерта в бездействии под игом деспотии австрийских захватчиков. Но внутри страны уже нарастает голос горького протеста. Затем швейцарцы постепенно объединяются вокруг могучей фигуры Вильгельма Телля – ободряющий пример того, как порыв одного стойкого человека может вдохнуть силу и мужество в души многих. Телль – преданный муж и отец, верный, великодушный друг; для всех он – поддержка и опора. Он не из

тех, кто лезет в драку, лишь бы только помахать кулаками. Напротив, по сути своей он человек мирный, а потому все еще надеется, что спокойного, умеренного сопротивления достаточно, чтобы образумить надменного врага. Местный владыка Гесслер не дает покоя жителям Деревни. Он и его жестокий подручный Рудольф, как две зловещие тени, омрачают их жизнь, которая при других обстоятельствах была бы простой, мирной жизнью безобидных крестьян.

Когда подымается занавес, мы застаем жителей де-ревни за подготовкой к свадебному торжеству – три юные четы вступают в брак. Телль, опершись на лопату, размышляет о судьбах родины, порабощенной завоевателями. Рядом за прялкой его жена Гедвига, а маленький сын Телля Джемми упражняется в стрельбе из лука. Вокруг крестьяне и рыбаки, они поют о предстоящем сельском празднике. Чрезвычайно мирная картина, но она обманчива.

Опираясь на руку своего сына Арнольда, входит Мельхталь, один из самых уважаемых старцев деревни. Гедвига просит Мельхталя почтить своим присутствием торжество и благословить молодых. Он соглашается, а Телль приглашает его войти в дом и отдохнуть от жары. Мельхталь принимает приглашение, входит вместе с семьей Телля в дом, толпа с пением расходится, и Арнольд остается один.

Тем самым он получает возможность в прекрасной арии описать свои собственные злоключения. Он, сын простого швейцарского крестьянина, безнадежно влюблен в Матильду, габсбургскую принцессу, которую Арнольд спас от надвигавшейся лавины. Она не только намного выше его по происхождению, но, что гораздо хуже, при всей своей доброте и кротости, принадлежит к клану ненавистных захватчиков, к тому миру, против которого восстает патриотический дух Арнольда. Он любит родину, но он любит и Матильду, и от противоречивых желаний, во власти которых он оказался, у него кругом идет голова.

Вдали слышны звуки приближающейся охоты. Арнольд знает, что Матильда должна принимать в ней участие, и проклинает ненавистного Гесслера, который тоже наверняка там. Он круто поворачивается, чтобы уйти, и сталкивается лицом к лицу с Теллем. Тот догадывается, что юношу что-то гнетет и мучит, и ищет повода расспросить его, в чем дело.

Между ними происходит бурный диалог: Телль взывает к патриотическим чувствам Арнольда, побуждает его примкнуть к тем силам, что намереваются дать отпор врагу. Разрываемый меж любовью и патриотизмом, несчастный Арнольд отвечает

уклончиво, но не может остаться равнодушным к волнующим словам Телля. Он уже готов открыться Теллю, но его спасает то, что на сцене показываются свадебные пары и возвращаются его отец, Гедвига и Джемми.

Начинается нехитрая церемония благословения молодых, но тут опять звучат охотничьи рога; у Телля это вызывает новый взрыв патриотического негодования, а Арнольд меж тем ускользает. Глубоко обеспокоенный Телль отправляется за ним.

Продолжаются деревенские пляски и игры; Джемми выиграл соревнования лучников и по-мальчишески ликует. Но вот в жизнь селян вмешиваются трагические события. Шатаясь, на сцену выходит пастух Лейт-хольд, бледный, растерянный. Один из спутников Гесслера попытался силой увезти его дочь; защищая ее, Лейтхольд убил этого человека. Гесслер со своими людьми гонится за ним по пятам, единственное спасение – перебраться через озеро. Он упрашивает испуганного рыбака перевезти его, но тот отказывается: вода в эту пору слишком неспокойна – никто не отважится на переправу.

Лейтхольд продолжает умолять – тщетно. И тогда вперед выступает вернувшийся на сцену Телль, который берется перевезти беглеца в лодке через бурное озеро. Телль торопит дрожащего Лейтхольда, садится с ним в лодку и отчаливает под молитвенные благословения жены. Когда лодка, направляясь к другому берегу, исчезает из виду, все опускаются на колени и просят небеса спасти беглецов.

Рудольф приближается к деревне как призрак огня и крови. Селяне в ужасе молят господа о защите и в то же время обращают к нему слова благодарности, увидев, что Телль и Лейтхольд благополучно причалили к противоположному берегу, а затем скрылись в лесу.

Входит Рудольф и требует, чтобы ему назвали имя человека, который помог беглецу спрятаться в безоопасном месте. Никто не отвечает. Лишь Мельхталь презрительно восклицает: «Негодяй! На этой земле нет предателей».

Поняв, что именно Мельхталь укрепляет остальных в их непокорстве, Рудольф велит взять его под стражу. Затем, приказав сжечь дотла всю деревню, он вместе с солдатами удаляется, уводя за собой Мельхталя.

Второе действие начинается в поросшей лесом лощине на берегу Люцернского озера (озера Четырех кантонов) . Вдали высятся горы. Через сцену проносятся егеря, охотники и охотницы. И вот сцена пуста; на ней появляется Матильда, австрийская принцесса. Она нарочно отстала от своих спутников – в надежде встретить Арнольда. Чувствуя растущую любовь к

нему, она поет прелестную арию "Темного леса таинственный кров". Ожидания Матильды сбылись: приходит Арнольд. Он смиренно приближается к ней, всем своим видом показывая, что сознает, как глубока разделяющая их пропасть, но Матильда сама признается ему в том, что любит его.

Арнольд в отчаянии, ведь нет никакой надежды на то, что ему когда-либо позволят жениться на принцессе. Но Матильда возражает: такой отважный человек, как он, в рядах австрийской армии наверняка стяжает себе лавры храбреца, которые изменят его положение и дадут право стать ее мужем. Забыв на мгновение о своем долге перед отечеством, Арнольд соглашается на ее план. Вдвоем они предаются восторженным мечтам, уповая на то, что справятся со всеми преградами. Затем они расстаются, заслышав приближающиеся шаги.

Почти тут же появляются Телль и его товарищ по оружию Вальтер. Телль обвиняет Арнольда в том, что он видится с Матильдой, на которую дблжно смотреть только как на врага. Арнольд гордо признается в своей любви, вызывая ужас и негодование Телля и Вальтера, которые принесли Арнольду скорбные вести. Следует великолепное трио: Телль и Вальтер сообщают Арнольду, что, пока он обменивался любовными клятвами с одним из врагов, его отважный отец был убит за то, что отказался назвать имя человека, спасшего Лейтхольда. Потрясенный этим известием, мучимый угрызениями совести – ведь он намеревался предать семью и родину, – Арнольд решает помогать Теллю во всем, что только позволит ему отомстить за гибель отца.

В эту минуту слышится отдаленный гул, приближаются люди, можно различить слова «Друзья святой отчизны, друзья святой отчизны». Начинается одна из самых трогательных сцен оперы. С музыкальной, драматургической, да и просто с человеческой точки зрения это поистине шедевр.

Мы, дети беспокойного XX века, знаем, порой на основе собственного опыта, как часто горстка храбрецов принимала на свои плечи всю тяжесть борьбы за родину и свободу против несметных сил тирании. И потому мы не можем сдержать волнения и сочувствия, когда видим и слышим, как в ночи собираются сотни людей, вдохновленных примером одного смельчака. В эти мгновения музыка Россини исполнена подлинной глубины и силы, в ней звучит вечный порыв души тех, кто когда-либо шел в бой за свободу против угнетателей.

На призыв Телля и Вальтера из долины пришли отряды, выделенные каждым кантоном. Они появляются, вооруженные кирками, вилами, косами.

Первыми из леса осторожно выходят посланцы Унтервальда; Телль приветствует их: «О благородные сыны Унтервальда». Затем раздается звук трубы, и Телль восклицает: «Вот из Швица друзья нас извещают», и с другой стороны сцены выходит отряд из этого кантона. Вновь звучат приветствия. «Из Ури лишь никто к нам не пришел пока», – замечает Вальтер, но в эту минуту к берегу тихо пристают несколько небольших лодок. Телль спрашивает: «Кто идет?», – и повстанцы выходят на берег, торжествующе возвещая: «Друзья святой отчизны!»

Посланцы каждого из трех кантонов поочередно провозглашают: «Вильгельм, ты три народа соединил в один». Они окружают Телля, и он обращается к ним с такой страстью и таким красноречием, что вдыхает в каждого из них силу своей души; они дают клятву на битву, на смерть врагу.

Как описать эту великую сцену? Всякий раз, переживая ее, я чувствовал в себе такой подъем, такую силу, что казалось, театр мал для меня. Я даже замечал порой, что зрители выпрямлялись в своих креслах, как будто рвались принять участие в величественном событии. Музыка так красива, хор так могуч! У меня не хватает слов, чтобы описать эту сцену так, как она того заслуживает. Я только прошу вас: при первой возможности послушайте ее сами. При условии, что она будет поставлена как должно и какой-нибудь режиссер не исказит ее в угоду собственным причудам, это зрелище вы не забудете никогда. Оно станет частью вас самих. Второй акт завершается торжественной клятвой. Все повстанцы едины в своем стремлении, они только ждут подходящего момента для восстания.

Третье действие открывается коротким объяснением Арнольда и Матильды: он рассказывает ей о гибели отца. Все надежды на будущее счастье с Матильдой рухнули. Теперь о том, чтобы Арнольд искал славы под австрийскими знаменами, не может быть и речи. Жизнь его отныне посвящена лишь мести за отца. Матильда умоляет его остерегаться Гесслера, этого злобного, опасного человека, но Арнольд отказывается слушать девушку, и они расстаются со словами «Прощай навсегда».

Следующая сцена – самая драматичная во всей опере – происходит на главной площади Альтдорфа; на заднем плане высится замок Гесслера. Сам Гес-слер в мрачном расположении духа сидит на краю площади на возвышении; в его честь звучит хор солдат. Женщины деревни отказываются танцевать, пока их не принуждают солдаты. Среди крестьянок поднимается ропот: когда-нибудь принцесса Матильда (она всегда добра к ним) смягчит жестокие распоряжения тирана.

Несмотря на глухое возмущение, на площади сохраняется

какая-то праздничная атмосфера. Она-то и дает возможность ввести балетный эпизод замечательной красоты. Стоит мне упомянуть о нем, и в памяти сразу встают спектакли на открытой сцене терм Каракаллы, солировала в них великая балерина Аттилия Радиче. Дожидаясь своего выхода, я не мог отказать себе в удовольствии и всегда из-за кулис следил за ее танцем. Пол сцены был очень неровный, но мне никогда в жизни не приходилось больше видеть такие чудесные пируэты – она заканчивала их точно в нужный момент и в нужном месте.

Гесслер ищет выхода для своего дурного настроения. Он велит повесить на дерево свою шляпу и отдает толпе унизительный приказ: каждый должен поклониться шляпе, как важной персоне. Вильгельм Телль гордо отказывается, и Гесслер велит его схватить. Затем, зная, что Телль знаменитый стрелок, он придумывает жестокое испытание. Он обещает сохранить Теллю жизнь, если тот решится выстрелом из лука сбить яблоко с головы Джемми, его единственного сына.

У Телля при ужасной мысли о том, что он своей рукой может убить собственное дитя, замирает в груди сердце – его мукой пронизан нежный хор виолончелей. Затем, ободряя сына словами, полными бесконечной любви, он обращается к нему и просит оставаться абсолютно недвижным и молить бога отвести смертоносную стрелу. «Думай о матери, которая ждет тебя дома. Смотри вверх, и пусть ни одно пугливое движение не отклонит стрелу от цели»!

Эта ария, которая начинается призывом «Будь неподвижен», – одно из самых замечательных соло для баритона. Отцовские чувства выражены в ней с величайшим достоинством, и я всегда бывал необычайно ею растроган. Всего несколько музыкальных фраз, – но в них сказано все, целая повесть заключена в этой короткой божественной мелодии. Сердце оперы бьется здесь в унисон с сердцами слушателей.

Дрожь пробегает по толпе, когда на ее глазах прославленный лучник пронзает стрелой яблоко. Телль поворачивается и роняет вторую стрелу, которая была спрятана у него в одежде. Гесслер немедленно спрашивает, зачем ему понадобилась вторая стрела, и Телль гордо отвечает, что, если бы он не справился с испытанием, вторая стрела предназначалась бы Гесслеру – австрийскому наместнику.

В бешенстве Гесслер нарушает данное им обещание возвратить свободу стрелку, если тот окажется удачлив, и велит схватить Телля и Джемми. Но тут появляется Матильда и вмешивается в происходящее. Облеченная властью, которую дает ей ее титул, она берет Джемми под свою защиту и уводит его

прочь, несмотря на то, что мальчик хочет разделить судьбу отца. Воспользовавшись минутным- замешательством, Телль успевает шепнуть сыну, чтобы тот зажег сигнальный огонь – знак для соседних кантонов, возвещающий, что час восстания пробил.

Затем по приказанию Гесслера Телля заковывают в цепи и уводят в сторону озера – в замке Кюснахт его ждет страшная смерть. Сцена завершается гневным ропотом толпы, раздается общий крик: «Гесслер проклят навек!»

Четвертое действие открывает небольшая сцена в доме, где Арнольд когда-то жил вместе со своим отцом Мельхталем. Арнольд все еще охвачен угрызениями совести и жаждой мести; когда он поет о своем горе и ненависти, снаружи слышатся голоса. Весть о том, что схвачен Телль, вызвала внезапный бунт. Люди горят отвагой, но у них так мало оружия.

Наконец Арнольд может осуществить свое жгучее желание – отомстить. В каком-то восторженном исступлении он ведет восставших к тайнику, где, как он знает, его отец и Телль хранили оружие для грядущей битвы. С ликующим пением восставшие уходят спасать Телля.

Вторая, и заключительная, сцена происходит на берегу Люцернского озера. Бушует буря, но высоко на скале, неподалеку от дома Телля, вокруг его жены Гедвиги собрались все женщины деревни – они молятся за ее мужа. К ним присоединяется Матильда – селянки не зря верили в ее кротость и доброту. Она привела с собой спасенного ею Джемми. Тот, едва успев обнять мать, вдруг вспоминает об отцовском наказе: зажечь сигнальный огонь, чтобы поднять повстанцев в кантонах.

Не обращая внимания на расспросы и запреты, Джемми убегает, взбирается на скалу к своему дому и поджигает его. Затем, схватив любимый лук и стрелы отца, он присоединяется к остальным. Знак для восставших подан. В это мгновение с громким криком на сцену выбегает Лейтхольд: барку, на которой Телля везут в крепость, несет на скалы. Сам Телль уже не в оковах – он у руля судна. Гесслер и его солдаты, напуганные грозной бурей, сняли с него цепи, чтобы он смог управлять кораблем: только его сила и ловкость могут спасти их всех.

Мощь бури нарастает, Телль ведет барку к берегу. Гесслеру и солдатам ничего не остается, как только положиться на его мастерство. Но стоит судну коснуться берега, как Телль спрыгивает на землю и с силой толкает барку обратно в ревущие волны.

Слышны проклятия Гесслера. Джемми подбегает к отцу и вкладывает ему в руки лук и стрелы. Телль взбирается на скалу и громко кричит: «Швейцария снова дышит. Это тебе, Гесслер».

Точно направив стрелу, он без промаха поражает ею Гесслера, и тело злодея падает в озеро.

Входит Вальтер с толпою конфедератов – они преследуют Гесслера и его людей, но торжествующие крестьяне объявляют им, что негодяй уже понес заслуженную кару от руки Телля. Все славят Телля как своего избавителя, но тот предупреждает их: свобода не обретена, пока стоит замок Альтдорф. И тут же, как по заказу, появляется Арнольд с радостной вестью о том, что Альтдорф пал. Он сожалеет лишь о том, что отец его не дожил до этого дня.

В эту минуту грозовые облака рассеиваются, и небо вновь становится чистым и голубым. Голоса крестьян сливаются в едином гимне красоте и милосердию небес. Это и благодарность господу, и прославление прелести природы: «Все переменилось, и небо снова прекрасно»!

Вы, я думаю, уже можете себе представить, как нелегко поставить «Вильгельма Телля». Трудностей здесь действительно с избытком, но со всеми можно справиться. Однако большинство людей ломают себе голову не над тем, как устроить на сцене бурю, как изобразить горную панораму или как сыграть массовые сцены. Все желают знать: как попасть в яблоко?

Ну что ж, открою вам этот секрет. Запишите четыре пункта:

1. Надо взять настоящее, довольно большое яблоко.

2. Роковая стрела из лука не вылетает. Когда Телль отпускает тетиву, стрела уходит внутрь, но так быстро, что самый приметливый глаз бывает обманут.

3. Над головой Джемми к стволу дерева незаметно прикрепляется небольшая дощечка; на самом деле яблоко лежит на ней.

4. В то самое мгновение, когда отец стреляет, Джемми нажимает скрытую в стволе дерева небольшую пружину, и яблоко, будто выпадом шпаги, пронзает вторая стрела, причем ее наконечник остается сидеть в дереве.

Просто, остроумно и чрезвычайно эффектно. Телль всегда был одним из моих любимых героев, у этой роли огромный эмоциональный диапазон: от истинно героического порыва до нежности любящего и страдающего отца. По правде говоря, мне кажется, что в лучшую мою пору эта партия удавалась мне совсем неплохо. Вот довольно любопытная история по этому поводу.

Несколько лет назад, когда начала печататься моя автобиография, нашему другу Брайану Кримпу, тогда работавшему в И-Эм-Ай, пришла в голову идея одновременно с книгой издать альбом моих пластинок. Он занялся подбором материала и обнаружил в архивах несколько записей (в том числе

две из «Вильгельма Телля») 50-х годов, которые мы с Тильдой в свое время отвергли. Брайан переписал их и отослал нам в Рим с просьбой прослушать: может быть, теперь они «пойдут».

Помню, мы с некоторым пренебрежением пожали плечами, сказав: «Ну, уж наверно, у нас были основания, чтобы их отвергнуть!» Но мы сели слушать и вскоре заговорили совсем по-другому.

В конце концов, уже после того, как мы решили, что все они «пойдут», Тильда сказала: «Какими же были наши критерии, если тогда мы их отвергли?»

Я ничего не ответил, только покачал головой. И в ту минуту вспомнил слова великого маэстро Серафина: «Годы, которые мы провели вместе, были годами высшей пробы».

ГЛАВА 7. «ЭРНАНИ»

В самом начале 1982 года, уступив настоятельным просьбам маэстро Бонкомпаньи и Дженнаро Орта, я отказался от отпуска, о котором так мечтал, и отправился в Неаполь – меня пригласили в театр «Сан-Карло» на постановку оперы Верди «Эрнани». Передо мной стояла достаточно сложная задача. Я не знал оперу, никогда не видел ее на сцене; правда, в юности, когда самоуверенность побеждает недостаток опыта, я исполнял большую арию из «Эрнани» «О, юных дней мечтанья».

В наше время кое-кто утверждает, что чем меньше режиссер знает о произведении, тем «интереснее» будет его постановка. Эта теория никогда не привлекала меня. Однако я решился вложить свою голову в пасть льва и после мучительных проб и неудач все же, мне кажется, победил. По-моему, работа принесла хороший результат.

Первая трудность, с которой мне пришлось столкнуться, состояла в том, что главным действующим лицом в «Эрнани» оказался хор. Конечно, во времена Верди с хором было все в порядке: певцы меньше рассуждали о своих правах, серьезно относились к дисциплине, переживали за успех спектакля. Сегодня почти во всех театрах любой цивилизованной страны приходится постоянно бороться с бесконечными дискуссиями, которые страшно мешают работе, то и дело призывать артистов к тишине и вниманию. Во время репетиций возникают митинги, собрания (в результате чего несчастный постановщик теряет уйму времени). Не могу передать, как нам не хватает настоящей, дисциплинированной работы.

Правда, в данном случае хор театра «Сан-Карло» оказался на высоте, на спектакле хористы все делали как положено – входили на сцену и уходили с нее, когда это было необходимо. Конечно, в некоторых сценах я бы предпочел использовать половину хора или даже совсем небольшую его часть. Но, увы, хористы настаивали на своем праве быть занятыми в спектакле все время, в результате чего на сцене постоянно толпилось множество людей.

К счастью, мне помогал в работе очень квалифицированный и дотошный венецианский художник Миша Сканделла. Работать с ним было легко и приятно. Декорации получились невероятно красивыми, костюмы – просто великолепными. Работа художника помогла мне создать величественные композиции, вызывающие в памяти картины испанских художников.

В «Эрнани» уже ощущаются все стороны музыкального гения Верди: здесь и его молодое, спонтанное, страстное чувство, и неистощимая музыкальная изобретательность. Бесчисленные темы появляются и исчезают как бы случайно, ненавязчиво, мелькают и больше не возвращаются. (Позднее они обнаруживаются в других операх Верди – в более ярком обличье, более развитом виде.) Все произведение словно проникнуто духом Рисорджименто, которому так глубоко был привержен Верди. Большие хоры, а они составляют основу оперы, пели по всей Италии, поскольку итальянцы отождествляли свою борьбу за свободу с событиями, происходящими в опере. Когда я по-настоящему узнал это прекрасное произведение, то пожалел, что никогда не пел в нем, пока позволял возраст.

Сюжет оперы довольно запутан, главные персонажи действуют мало, и их действия, мягко говоря, непредсказуемы. Основан сюжет на драме Виктора Гюго «Эрнани», чье либретто, написанное Франческо-Марией Пьяве, почти не сохранило тонкой иронии Гюго.

Партия Эрнани – страстная, темпераментная – написана для драматического тенора. Герой романтически влюблен в Эльвиру.

Дон Карлос (баритон) – это Карл I, король Испании. Он горд, властолюбив и тоже влюблен в несчастную Эльвиру. По ходу действия в возрасте девятнадцати лет он становится императором Священной Римской империи Карлом V. Он родился в Генте, во Фландрии, в 1500 году, а умер в монастыре Святого Юста в Эстремадуре, в Испании, в 1558 году; Карл приходился сыном Филиппу Красивому, эрцгерцогу Австрии, и Иоанне Безумной, королеве Кастилии. Если вспомнить историю, он был одним из великих императоров неправдоподобно огромной империи, которая образовалась не только из земель, завоеванных в войнах, но и из территорий, унаследованных или полученных в виде выкупа. Многие из этих земель приобрел его дед по отцовской линии Максимилиан Австрийский. Между прочим, того же самого императора – Карла V – мы встречаем в другой опере Верди – «Дон Карлос». К тому времени он уже отрекся от престола (в 1556 году) в пользу своего сына Филиппа II Испанского и появляется (как некая таинственная фигура) в монастыре Святого Юста, чтобы спасти своего внука, инфанта, от инквизиции.

По ходу действия в «Эрнани» упоминаются и Дон Карлос, и Карл I Испанский, и император Карл V. Не отчаивайтесь! Все это один и тот же человек.

Дон Руй Гомес де Сильва (бас) – дядя Эльвиры, человек жесткий, непреклонный до абсурда. Он тоже утверждает, что любит Эльвиру, и густыми, наполненными звуками рассказывает

о своей страсти королю. Ни-кто, кажется, не ставит под сомнение такие запутанные взаимоотношения, и в результате мы видим, как все три главных героя оперы преследуют бедную девушку.

Эльвира, разумеется, сопрано (кто же, как не сопрано, может воплотить на сцене несчастную девушку с такой ужасной судьбой?). Она воркует, как нежная голубка в золоченой клетке, а около клетки рвутся и лают три красивых сторожевых пса. Разумеется, то и дело упоминаются гостеприимство, честь, ненависть, гордость и месть, а Эльвира мечется между враждующими друг с другом преследователями. Время от времени она умоляет их прекратить вражду, но, естественно, безуспешно. Конечно, все три героя призывают смерть – очень экзальтированно и на самых высоких нотах своих диапазонов, – часто хватаются за кинжалы и то и дело грозят покончить с собой.

Действие первое. Лагерь.

Когда занавес открывается, мы видим отправленного в изгнание Эрнани в военном лагере. Местность залита лунным светом, вдали – замок Сильвы. Узнав, что Сильва собирается жениться на его возлюбленной, Эрнани приходит в отчаяние и решает похитить Эльвиру. Он призывает на помощь своих сторонников, и все они отправляются к замку.

Во второй картине перед нами Эльвира, оплакивающая свою тяжкую долю. Она поет знаменитую арию «Эрнани, Эрнани, избавь меня от ненавистных лобзаний», как бы чувствуя приближение возлюбленного. Сильвы нет в замке, но Эльвире вручают богатые подарки, которые должны склонить ее выйти за него замуж. Девушка печальна и подавлена, однако решительно возвращает подарки владельцу.

В этот момент появляется юный король и пытается внушить Эльвире, как страстно он ее любит. Карлос поет очень красивую арию «Помню день, как ты предстала предо мною». Девушка решительно отвергает домогательства короля и, выхватив у него кинжал, пытается поразить себя, но тут входит Эрнани и останавливает ее. Король узнает в Эрнани отправленного в изгнание Хуана Арагонского и – что совершенно необъяснимо – позволяет ему бежать и спасти жизнь, поскольку оставаться в замке своего врага, Сильвы, для Эрнани крайне опасно.

Но неужели Сильва пропустит такую сцену? Нет, этого не может быть. Разумеется, он неожиданно появляется, к удивлению двух обольстителей, в комнате своей невесты. Неудачливый жених негодует по поводу ее утраченной добродетели, всем угрожает и вызывает на поединок обоих незваных гостей. Никто не утруждает себя особыми объяснениями, однако эта сцена очень эффектна. Внезапно появляется Дон Риккардо, королевский

оруженосец, он опускается на колени перед королем, тем самым открывая его истинное положение в обществе. Все, разумеется, глубоко потрясены, Сильва в полуобморочном состоянии. Это, конечно, забавляет Карла; он просит хозяина приютить его на одну ночь, вплетая свой голос в великолепный ансамбль.

Чтобы продемонстрировать Сильве, как он ему доверяет, Карл сообщает, что его прославленный дед умер и трон Священной Римской империи свободен. Он просит у Сильвы поддержки и совета. Оповещая всех о своем намерении переночевать в замке (он вовсе не ждет, чтобы его пригласили), король приказывает Эрнани немедленно удалиться. Он обращается к Эрнани тихо, чтобы его никто не услышал, со словами: «Хочу спасти тебя»!

Никаких разъяснений в партитуре нет, и причина такого неожиданного поступка остается неясной. Закон гостеприимства для Сильвы священен, и таким образом Эрнани оказывается в полной безопасности. Можно только высказать предположение, что Карл спас Эрнани, чтобы потом отомстить ему собственноручно. Во всяком случае, репликой короля не следует пренебрегать, и мне кажется, эта фраза должна быть произнесена очень отчетливо, хотя при этом сквозь зубы и со зловещим оттенком. Кстати, полный иронии ответ Эрнани лишний раз доказывает, что реплика Карла звучит достаточно злобно.

В финале первого акта противоборствующие чувства выражаются словами любви, ненависти, мести, призывами к свободе и славе. В этом огромном ансамбле Сильва, казалось бы, разделяет честолюбивые замыслы короля.

Действие второе. Гость.

Пьяве и Верди довольно подробно объяснили, как должна быть оформлена сцена (хотя, насколько я знаю, их пожелания никогда не учитываются). Великолепный зал во дворце Дона Руя Гомеса де Сильвы. По стенам развешаны фамильные портреты в богатых рамах с герцогскими коронами и позолоченными гербами. В простенках между портретами – набор оружия соответствующей эпохи. На сцене – богато накрытый стол и герцогское дубовое кресло. Праздничная атмосфера; гости едят, пьют и поют здравицы в честь Эльвиры и Сильвы, чья свадьба должна состояться через несколько часов.

Появляется Сильва в роскошном одеянии. Ему сообщают, что у ворот замка стоит пилигрим и просит впустить его. Для Сильвы гостеприимство – священный долг, поэтому он приказывает впустить пилигрима. Разумеется, под видом паломника появляется Эрнани. Но, едва увидев Эльвиру, одетую в подвенечный наряд, он сбрасывает плащ и является в своем

истинном виде. Эрнани разъярен, он объявляет присутствующим, что выступает против короля, против хозяина замка и, прямо скажем, против всего мира: любому, кто пожелает, он готов вручить свою жизнь. Однако Эрнани не единственный, кто носится с навязчивой идеей. Сильва, сев на своего любимого конька – гостеприимство, – не желает воспользоваться предложением Эрнани и, наоборот, спешит защитить замок от притязаний короля.

На несколько драгоценных минут Эльвира и Эрнани остаются одни. Молодые люди признаются друг другу в любви, и, разумеется, Сильва возвращается как раз в тот момент, когда Эрнани обнимает Эльвиру. Разъяренный Сильва клянется разлучить их. В это время у ворот замка появляется король и требует, чтобы его немедленно впустили. У Сильвы нет выбора, он вынужден открыть ворота, но, верный долгу гостеприимства, прячет Эрнани в тайник.

Появляется разгневанный король, он приказывает выдать Эрнани, грозя пытками и смертью всем окружающим, если его приказание не будет исполнено. Карл заставляет своих приближенных обыскать замок, но Эрнани не находят, и гнев короля растет с каждой минутой. Эльвира падает к его ногам, прося о пощаде; Сильва, в слезах, говорит о своей любви к Эльвире и умоляет короля оставить девушку в замке. Но Карл тверд, как алмаз, и предлагает жестокий выбор: либо ему выдадут Эрнани, либо он покинет замок вместе с Эльвирой.

Однако ничто не может заставить Сильву нарушить долг и выдать гостя, и король уходит со свитой, забирая плачущую Эльвиру; разумеется, прежде чем уйти, он поет очень красивую арию, где обещает Эльвире счастье и благополучие: «Пойдем, твой путь лишь розами я усею...»

Старая ненависть, подогретая новым оскорблением, разгорается в сердце Сильвы. Он клянется отомстить королю. Потом, вспоминая еще одну тяжелую рану, он выпускает из тайника Эрнани и вызывает его на поединок. Сильва требует, чтобы Эрнани вышел с ним за ворота замка, там они должны сразиться (по-видимому, за пределами замка законы гостеприимства уже не действуют). Тут Эрнани открывает Сильве, что король тоже влюблен в Эльвиру и является их соперником. Тогда они решают на время забыть вражду и объединить силы против общего врага. Чтобы доказать Сильве свою искренность, Эрнани отдает ему охотничий рог, обещая явиться по первому зову Сильвы и отдать ему жизнь, если потребуется.

Действие третье. Милосердие императора.

Третье действие переносит нас в Аквисграну (Экс-ла-Шапель),

которая ныне представляет собой не что иное, как город Ахен. Мы видим гробницу императора Карла Великого. Внутри гробницы выборщики из разных провинций собрались, чтоб избрать нового императора Священной Римской империи. Появляется Карл со своим оруженосцем, он поет пронизанную ностальгией арию «О, юных дней мечтанья...» и исчезает за дверью гробницы, чтобы предаться размышлениям. Ну что же, ему ведь всего девятнадцать лет!

А рядом, в пещерах, группа заговорщиков, возглавляемая Сильвой и Эрнани, замышляет убить Карла. Они сообщают друг другу пароль, дают священные клятвы, тянут жребий, кому предстоит убить короля, восхваляют свободу. Все это выражается в одном из важнейших хоров оперы – «Пусть Кастилии лев вновь проснется». В эпоху Рисорджименто эти хоры пелись по всей Италии и воспламеняли каждого настоящего итальянца на борьбу против угнетателей.

Раздаются три пушечных выстрела. Это означает, что император избран. Двери гробницы широко раскрываются, выходят выборщики и провозглашают Карла V императором Священной Римской империи. В первый момент, когда все в волнении, сцена залита ярким светом и поистине великолепна, при появлении императора зрителям кажется, что это дух самого Карла Великого. Однако суровый, резкий голос нового императора – а он грозит казнью всем предателям – возвращает нас к реальности: «Карл Пятый... знает, кто изменял!»

Внезапно – и, как всегда, готовый сложить свою голову – вперед выходит Эрнани. Он просит казнить его и полностью раскрывает свое имя, перечисляя все титулы: граф и герцог Сегорбии, Кар доны, отправленный в изгнание Дон Хуан Арагонский. Побежденный, не способный отомстить за поруганное имя отца, лишенный любви Эльвиры, он считает, что единственный выход для него – умереть.

Новый император быстро принимает решение, но Эльвира, добрая девушка, действует еще быстрее. Вырвавшись вперед из толпы женщин, которые сопровождают Карла, кажется, повсюду, она бросается в самое пекло и призывает нового императора начать свое правление с милосердного поступка. Юный император не успевает обдумать это предложение, но тем не менее сразу хватается за благородную идею, понимая, что милосердный поступок может стать блестящим началом его царствования. Он прощает всех и дает свободу Эрнани и Эльвире – они могут пожениться с его благословения.

Толпа, оценившая поступок Карла, кричит: «Слава и честь Карлу Пятому». Действие кончается еще одним великолепным

хором, который обычно поднимает с места каждого итальянца, сидящего в зале, а во времена Верди раздувал пламя освободительного движения, в конце концов объединившего Италию и освободившего ее от иноземных поработителей. «Да здравствует Верди» означало: «Да здравствует Виктор Эммануил – король Италии! (По буквам в фамилии Verdi – Vittorre Emmanuele Re d'Italia). Единственный человек, который не удовлетворен решением Карла, – это непреклонный Сильва. Он трубит в охотничий рог Эрнани – и ждет.

Действие четвертое. Маска.

Свадьбу Эльвиры и Эрнани (который выступает теперь под именем Дона Хуана Арагонского) празднуют в замке последнего в Сарагосе. Радость и веселье царят на пестром маскараде. Свадебный пир, с танцами и ликующей музыкой, подходит к концу, гости уже собираются расходиться, но еще поют песни, славя новобрачных. Среди гостей мелькает фигура в маске и черном домино; незнакомец, скрывающий лицо, появляется то там, то здесь; гости замечают таинственную фигуру, но она выскальзывает в сад, сопровождая свой уход угрожающими жестами.

Наконец Эрнани и Эльвира остаются одни. Однако у них так мало времени, чтобы порадоваться своему счастью, – раздаются звуки охотничьего рога; это трубит Сильва, напоминая Эрнани об их роковом договоре.

Сильва входит как сама судьба. Эрнани молит его о милосердии, но все напрасно. Сильва предлагает ему выбрать яд или кинжал. Эльвира умоляет Сильву о пощаде, но тот непреклонен. В конце концов, верный клятве, Эрнани выхватывает кинжал и поражает себя, безжалостный Сильва не произносит ни слова, а Эльвира замертво падает на труп любимого.

Все персонажи оперы слегка безумны, и действия их непредсказуемы. Не так-то просто воплотить подобные характеры на сцене. Главные герои все время находятся в окружении хора, и голоса их вырастают из звучаний хора – так и кажется, что распускается дивный цветок.

Достаточно трудно убедить тенора, что его герой, хотя он всегда при оружии, произносит героические фразы и носит высокие титулы, особа несколько неуравновешенная. Эрнани страшно импульсивен, не способен контролировать разумом свои порывы, он просто одержим какими-то приступами мазохизма, которые заставляют его взрываться и устраивать дикие сцены; в общем и целом Эрнани нередко ведет себя просто как умалишенный.

Король в «Эрнани» примерно ровесник Эльвиры и Эрнани. Все трое должны подчеркивать вокально и драматически внезапные, резкие перемены своего настроения, импульсивность решений и поступков. Сильва, напротив, неподвижен, как скала, абсурдно непреклонен в своей слепой гордыне и глух к любому аргументу, который не совпадает с его собственными принципами.

Как бы мы ни учитывали громкие слова героев о чести, гостеприимстве и т. п. (не забудем и о таких понятиях, как месть и гордость), как бы ни понимали, что жаркая испанская кровь бурлит от этих слов еще больше, все же любовь сама по себе не кажется нам достаточным основанием для такой непримиримой вражды между тремя героями.

Эльвира, борясь по очереди с тремя поклонниками, беспрестанно выхватывая кинжал то у короля, то у Сильвы, то у Эрнани, будучи средоточием необычайно сильных эмоций, произносит единственные трогательные слова во всей опере, когда поет в слезах: «Забыть я не умела, за что же так меня корить». Эти капли чистого золота, глубоко проникающие в сердца слушателей, не могут успокоить грозовое море страстей, бушующих вокруг Эльвиры.

В партии Эльвиры есть еще одно очень красивое место – в последней сцене, когда она безуспешно молит старика о милосердии. «Я тоже ведь из рода Сильва»! – говорит девушка. Эльвира – фигура трагическая. Когда я ставил «Эрнани», мне казалось, что Эльвира должна заколоться кинжалом Эрнани, поскольку для нее уже ничего в жизни не осталось.

Опера населена огромным количеством различных дам и кавалеров, пажей, солдат и сановников, принадлежащих к одной из трех враждующих сторон. Они повсюду снуют и наблюдают за бурей страстей, в которую вовлечены главные герои. Конечно, события оперы особой радости никому не доставляют. Ненависть, которую лелеет Сильва в своей монументальной гордыне, затемняет даже самые светлые моменты оперы, накидывает на все действие покрывало грусти.

В моей постановке после самоубийства двух молодых людей хор возвращался на сцену – это было медленное шествие страждущих душ и безутешных теней. Хористы воздевали глаза и руки к небу, как бы моля о мире и милосердии, затем с отчаянием указывали на безжизненные тела несчастных влюбленных.

Музыка оперы очень красива, и все ведущие партии требуют большого вокального мастерства, истинной виртуозности бельканто, настоящей драматической силы и умения петь

кабалетты. Знаменитая ария Эльвиры «Эрнани, Эрнани, избавь меня от ненавистных лобзаний» полна юной импульсивности, а следующая за ней кабалетта требует блестящей колоратурной техники.

У Эрнани великолепная белькантовая ария в самой первой сцене. После этого он в основном кричит и сражается с очень трудной тесситурой. У Сильвы великолепная партия; ее надо спеть, проплакать, наполнить проклятиями; все это требует огромной энергии и виртуозности.

Но, я думаю, самая прекрасная музыка – у Карла. В этой партии певец может использовать все вокальные краски, имеющиеся в его распоряжении: мягкое mezza voce в арии «Пойдем, твой путь лишь розами я усею...», едва сдерживаемое презрение в арии «Мы увидим, старик упорный», тона созерцания, размышления в молитве «О, боже», которая поется среди надробий, а затем триумфально звучащее заключение большой арии «И имя славное мое...». Это действительно великолепная партия!

В Неаполе я столкнулся с различными трудностями. Например, тенор обладал хорошим голосом, но был абсолютно лишен актерского дара. Даже когда он пытался следовать моим указаниям, то делал это так неуклюже, что я буквально содрогался. Бас был великолепный, с баритоном тоже не возникло никаких проблем – оба имели не только прекрасные голоса, но и настоящий сценический талант.

Что касается Эльвиры, она была стройна, высока, Я красива и великолепно смотрелась в роскошном костюме, который придумал для нее Сканделла. К сожалению, за неделю до премьеры она исчезла, не потрудившись объясниться. Лишившись Эльвиры перед самым спектаклем и сознавая, что эта партия не принадлежит к ходовому репертуару, мы тем не менее начали отчаянные поиски, и удача улыбнулась нам – мы нашли другую Эльвиру.

Голос у нее был прекрасный, но фигура так себе – дама оказалась довольно дородной. Но что было гораздо хуже: обладательница великолепного голоса явилась и обладательницей отвратительного характера; конечно, как вы понимаете, это не облегчило нашу ситуацию. Бедный Сканделла не представлял себе, как он сможет на скорую руку переделать все костюмы, но деваться было некуда. А дама каждый раз оставалась недовольна теми нарядами, которые ей предлагали.

Разумеется, на премьере все выложились полностью, и нас ждал настоящий триумф. Во второй вечер мы облегченно вздохнули и расслабились. В тот день спектакль снимали для

телевидения. Но, увы, очень скоро нам пришлось снова максимально собраться. Эльвира была занята ссорой с мужем и не услышала звонок, по которому ей следовало выйти на сцену. В результате император пел свои страстные признания, обращаясь к пустому пространству.

В конце концов он потерял терпение и завопил: «Это же нелепо!» Спектакль пришлось остановить. В этот момент Эльвира все же вернулась к жизни на сцене, но лицо ее было таким же красным, как платье, поскольку она впопыхах появилась на подмостках не в театральном костюме, а в обычном домашнем одеянии. Тут у всех сделалась настоящая истерика. Дальше спектакль шел нормально, и в конце концов нам все же удалось в эту ночь добраться до своих постелей – правда, почти на заре, после всех обсуждений, ссор, утешений, выпив по бокалу вина, что было так необходимо.

Постановка «Эрнани» от начала до конца представляла собой сплошной эксперимент. Мне кажется, лучше всего подвести итог, припомнив выразительное изречение: «Скучать было некогда».

ГЛАВА 8. «РИГОЛЕТТО»

Партия Риголетто – одна из самых трудных в вокальном репертуаре. Она требует колоссального драматического напряжения и вместе с тем мягких красок, рисующих священную любовь отца. Музыка то неистова, то блестяща, то трогательна, она тонко передает контрастирующие чувства человеческой души. Певцу надо использовать все резервы физической и вокальной силы. Никогда не забуду, как, полностью выложившись в очень важной сцене «Куртизаны, исчадье порока», буквально задыхаясь от душевной муки, я должен был переходить к небесным, чистым тонам дуэта «Плачь же, плачь, дорогая», а затем снова «разогревать» себя и доводить почти до безумия в конце дуэта «Да, настал час ужасного мщенья!».

Певцу необходимо досконально знать текст оперы, смысл, значение каждого слова, причины всех поступков любого из персонажей. Рассуждая о единстве слова и действия – а, на мой взгляд, это один из самых важных вопросов, – я хотел бы подчеркнуть следующее: певцу надо постоянно помнить (и не только в «Риголетто»), что legato в пении выразится лучше, если его сопровождает legato в действии. Конечно, иногда трудно добиться синхронности этих двух legato; тогда необходимо растянуть одно, чтобы подладиться к другому.

Если, например, короткая музыкальная фраза требует улыбки и такого жеста, который добавил бы значительности ее внутреннему смыслу, можно посоветовать следующее: пусть улыбка угаснет, а рука начнет постепенно подниматься до вступления звука. Соответственно, если музыкальная фраза длинна, лучше начать сопровождающий жест позднее, чтобы придать фразе законченность и подчеркнуть ее значение в самом конце. Правда, научиться всему этому так, чтобы жесты певца стали чисто инстинктивными, достаточно трудно, но, если вы в конце концов справитесь с задачей, роль очень выиграет, вы добьетесь мягкого, плавного рисунка.

Должен, однако, предостеречь тех, кто захочет воспользоваться моими советами и попытается максимально сосредоточиться на своем сценическом поведении: если вы в какой-то момент о чем-то забыли или сделали что-то неверно, никогда мысленно не возвращайтесь к своим ошибкам, пока спектакль не кончится. Этот момент остался в прошлом, его нельзя вернуть. Если вы будете все время думать о своем «проколе», это может усилить ваше замешательство и в конце

концов привести к плачевным результатам. Позволить даже какой-то части своего сознания вспоминать о том, что произошло, – значит бросить камень, способный вызвать лавину.

Когда я впервые столкнулся с ролью Риголетто, я имел о ней весьма смутное представление. Правда, мой молодой голос звучал в некоторых эпизодах фильма «Риголетто», где в главной роли выступил Мишель Симон. Но меня обуревало страстное желание выучить партию шута. В это время, в 1936 году, я был скромным стипендиатом «Ла Скала», что давало мне право присутствовать на всех сценических репетициях, и вот я пришел на репетицию «Риголетто». Однако – со стыдом признаюсь в этом – меня вдруг что-то так рассмешило, что я был тут же выдворен из театра.

После этого мне довелось присутствовать на чудовищной дискуссии между так называемыми специалистами, которые препарируют характеры действующих лиц таким образом, что мне делается просто плохо. Когда я почти отчаялся приблизиться к шедевру Верди, маэстро Луиджи Риччи (а он был вдохновенным педагогом) взял меня за руку и провел по нескольким ступеням вверх, показав, как приблизиться к монументальной задаче.

Сначала он попросил меня тщательно изучить либретто и характеры всех действующих лиц, потом велел так же внимательно ознакомиться с местом и временем действия. Затем я собрал все критические статьи, которые удалось разыскать, – тут мне очень помогла моя жена Тильда. Она перерыла всю богатейшую библиотеку отца, Раффаэло Де Ренсиса, известного музыковеда и критика. И только потом мы с Риччи приступили к пению.Но к этому моменту мой интерес к опере дошел до какого-то лихорадочного исступления, и, не обращая внимания на предупреждения Риччи, я погрузился в работу с таким энтузиазмом, что после четырех уроков мне пришлось замолчать на две недели. Голосовые связки воспалились, горло распухло, уши болели. Мне велели делать ингаляции, орошения горла и т. п. Наконец блюдо горячих спагетти с красным перцем завершило лечение, и я снова ринулся на поле боя. Но теперь я работал очень осторожно, хотя по-прежнему со страстным увлечением.

Я начал отрабатывать выходы шута, его походку – левое колено согнуто, чтобы подчеркнуть, что правое плечо выше левого из-за горба. (Этот проклятый горб! О нем нельзя забывать ни на одно мгновение!) Я научился ходить с постоянно вытянутой шеей, пристально глядя на всех как бы слегка сбоку, с насмешливой, ехидной улыбкой. Руки у Риголетто цепкие, они будто состоят из одних суставов.

В конце концов я понял, что пора посмотреть спектакль,

чтобы проверить собственные ощущения. И я отправился в «Театро Адриано», где шла постановка, которую все очень хвалили. Там мою юную душу ожидал шок. В конце каждого действия публика устраивала овацию, но никакого сходства с моим пониманием оперы в спектакле не было.

Несомненно, моя реакция отчасти явилась следствием юношеского убеждения, что я знаю абсолютно все о шедевре Верди. Но, вспоминая свои впечатления теперь, я, чтобы как-то оправдать себя, должен сказать, что все действие самым прискорбным образом выглядело старомодным, костюмы были безвкусны, грим – очень груб, а движения актеров – неестественны. Однако самое тяжелое впечатление производило неряшливое пение, вульгарность плавающего звука и его крайне неартистичное форсирование.

Чем же объяснить успех спектакля у публики? Может быть, именно мое представление о «Риголетто» оказалось неверным? По возвращении домой я обнаружил, что моя убежденность заметно поколеблена, я находился в состоянии крайнего замешательства. Но, как следует выспавшись и поговорив с Тильдой – а она всегда вселяла в меня уверенность, – я сделал серьезное и обнадеживающее открытие. Я понял, что аплодисменты относились к Верди, его дивному произведению, которое нельзя испортить даже плохим исполнением.

Все это, как я уже говорил, случилось в сезон 1936-37 года. Первая же возможность исполнить партию Риголетто появилась спустя десять лет – в Турине. Но, разумеется, эти десять лет не прошли для меня впустую: все мои достижения – и музыкальные, и драматические – пригодились, чтобы приблизиться к грандиозной роли Риголетто. Первому представлению я отдал все, что знал (или по крайней мере считал, что знаю), и поступил правильно. Но я прекрасно понимал, как много мне еще предстоит трудиться, чтобы стать тем Риголетто, который не оскорблял бы памяти Джузеппе Верди.

Вскоре я получил соблазнительное предложение принять участие в экранизации оперы. Съемки проходили на сцене театра, который назывался «Театро Реале дель Опера», и – о счастливый случай! – за дирижерским пультом стоял маэстро Туллио Серафин.

Он осмотрел меня с головы до ног и сказал: «С ногами у вас все в порядке, с гримом тоже, нос и рот скошены направо, что показывает врожденное уродство или частичный паралич. Но почему вы так активно жестикулируете правой рукой? Она должна быть почти неподвижной. Действуйте больше левой рукой, жесты должны быть слабыми, но вместе с тем надо

передать отчаянную попытку шута не выглядеть жалким. Так вы добьетесь более сильного драматического эффекта».

Я рассказал вам, что мне хотелось поведать о первых шагах моего пути к «Риголетто». А теперь давайте поговорим о действующих лицах оперы, потому что в этом великом произведении нет несущественных, неважных ролей. Именно благодаря так называемым второстепенным персонажам – их мыслям, суждениям, взаимоотношениям и реакциям – главные герои занимают доминирующее место в драме. Так что начнем с персонажа, у которого всего три короткие фразы, но именно эти фразы приближают действие к моменту высочайшего кризиса.

Речь идет о Паже Герцогини. Сама Герцогиня ни разу не появляется на сцене, но ее незримое присутствие, бесспорно, ощущается. Во втором действии, в тот момент, когда отчаявшийся Риголетто пытается выяснить, что же случилось с его дочерью, Паж входит в зал со словами: «Герцогиня супруга хочет видеть».

Он (или, скорее, она, потому что партию Пажа исполняет сопрано) смело расхаживает среди придворных. Придворные отпускают иронические замечания, шуточки, смеются, затем Пажа выталкивают со сцены, но за это время Риголетто успевает понять то, что окружающие пытаются скрыть: у Герцога в покоях находится какая-то женщина, и эта женщина – отнюдь не его жена.

Из шуточек и намеков Риголетто постигает трагическую правду о похищении Джильды и, обезумев, раскрывает тайну своей жизни. Как бы равнодушны и бесчувственны ни были придворные, даже их охватывает ужас, когда они узнают, что Джильда – дочь Риголетто. Это один из значительнейших моментов оперы, а подготавливается он второстепенным персонажем.

Теперь поговорим о герое, у которого нет почти ни одной фразы, но чье молчаливое участие может повернуть важную сцену в верном – или, наоборот, ложном – направлении. Это дворцовый Церемониймейстер. Во втором акте он извещает о появлении графа Монтероне, которого ведут в тюрьму. Церемониймейстер взывает к страже с просьбой открыть ворота; он должен вовремя попасть на определенное место сцены, дабы спеть свои пять тактов полным, ясным звуком. Пока Монтероне поет свой текст. Церемонимейстер ожидает в полном спокойствии (пожалуйста, никаких признаков нетерпения!), затем наблюдает, как Монтероне уводят, и скромно удаляется в ближайшую кулису. Ему не следует идти обратно по сцене, ведь Риголетто понадобится весь простор для следующих событий («Старик, ты ошибся: здесь мстить буду я!»). Если Церемонимейстер проявит

определенное сочувствие к своему пленнику, это не нарушит логику его характера. Ведь не все при дворе одобряют поведение Герцога.

Придворные Герцога Мантуанского ни в коем случае не должны быть одноликими. Они разные, и для тех, кто играет эти маленькие роли, очень важно представлять характер своего персонажа и ситуацию, которая выделяет его из толпы.

Графиня Чепрано – очаровательная молодая женщина, обладательница ревнивого, малосимпатичного мужа. Сразу после поднятия занавеса она пересекает большой зал дворца, окруженная элегантными дамами и молодыми придворными. Дамы, улыбаясь, внимают комплиментам своих воздыхателей и останавливаются, чтобы послушать вторую половину арии Герцога «Постоянства, друзья, избегайте». Когда ария заканчивается, Герцог подходит к графине Чепрано и приглашает ее на первый танец. Они движутся к просцениуму, танцуя и пропевая первые фразы, а за ними следуют остальные пары. Этот очаровательный «танцевальный» дуэт требует большой живости, в нем нет серьезного значения или тайной страсти. В конце диалога Герцог галантно подает Графине руку, они уходят, а за ними следует рассерженный граф Чепрано, который, однако, не отваживается открыто устроить сцену ревности.

Собственно, на этом и заканчивается роль графини Чепрано. Но даже такое короткое пребывание на сцене требует очень точного ритма и безупречной координации, слаженности в действиях всех персонажей. Вспоминаю одну очень зрелищную постановку, в которой балет и хор были весьма изящно расположены, а хореография так точно спланирована, что Герцог и Графиня каждый раз, как пели свои фразы, оказывались на авансцене, другие же пары гармонично располагались вокруг. Но однажды, когда в последний момент пришлось заменить тенора. Герцогу удалось встретиться с Графиней только в глубине сцены. В результате Герцог пел свои фразы, обращаясь к очаровательной балерине, которая довольно сердито пыталась показать ему, что он адресуется не к той даме. Сценический рисунок был безнадежно нарушен, и Герцогу не оставалось ничего другого, как петь, обращаясь к гримасничающей балерине, бедная же Графиня отвечала ему из противоположного угла.

При постановке этой сцены режиссера подстерегает и другая опасность – соблазн перегрузить действие различными сценическими эффектами. Когда я был еще деревенским парнем, взирающим на мир широко открытыми глазами, и брал уроки пения в Риме, мне посчастливилось попасть на спектакль под управлением маэстро Туллио Серафина, причем состав

исполнителей включал Базиолу, Джильи, Тоти Даль Монте и Аутори. Поднялся занавес, и я был потрясен роскошью декораций: огромный зал, грандиозные кресла, статуи, колонны, балюстрады, окна. Особенно меня заинтриговал золоченый херувимчик на потолке, и я рассматривал его, пока не закрылся занавес, – оказывается, картина уже закончилась. Конечно, я был весьма неискушен и не умел сосредоточиться, поэтому позволил своим глазам путешествовать по сцене. Но что можно сказать о постановке, где роскошное оформление затмило музыку и драматическое действие?

Граф Чепрано – дворянчик с дурным характером, скрытный, кичащийся своим положением и абсолютно лишенный чувства юмора. Безусловно, насмешки Риголетто приводят его в ярость, но собственное высокомерие позволяет ему относиться к шуту с презрением – впрочем, до поры до времени, пока Риголетто довольно нагло не заявляет, что ведь и голова графа Чепрано во власти Герцога. Граф теряет самообладание и с проклятиями хватается за шпагу. Придворных удивляет столь яростная вспышка гнева – это так неожиданно для Графа.

Чепрано – довольно забавный персонаж, он мало похож на прочих придворных, легкомысленных и легковесных. Но, пылая жаждой мщения, он присоединяется к их заговору, и мы встречаем его возле дома Риголетто в компании тех, кто собрался похитить Джильду. Во втором действии он вместе с прочими придворными приносит Герцогу весть о похищении девушки и с удовольствием описывает детали похищения. Когда обезумевший Риголетто бродит по дворцу в поисках дочери, Чепрано опять среди тех, кто смеется над его скорбными жалобами и мольбой о помощи. В последний раз Граф выходит на сцену с толпой придворных, которых он в душе презирает. Да, это не очень-то привлекательный персонаж.

Маттео Борса – фаворит Герцога, его сподручный во всех выходках. Элегантный, похожий на денди, даже чересчур утонченно-изнеженный, он зачинщик всех безобразий, учиняемых придворными. Если мои оценки кажутся вам слишком суровыми, вспомните, сколько я настрадался от преступных выходок придворных, исполняя партию Риголетто. Я не могу избавиться от чувства неприязни по отношению к этим раболепствующим куклам, которые ни перед чем не останавливаются, чтобы угодить своему господину, и совершают поступки гораздо более презренные, чем Риголетто.

Марулло – это придворный, в чем-то похожий на Борсу, элегантный, фривольный, но он добрее, иногда даже способен пожалеть несчастного шута, поэтому Риголетто считает Марулло

своим другом. На самом деле, именно его Риголетто узнает в ночь похищения Джиль-ды и именно Марулло сообщает шуту, что они собираются похитить графиню Чепрано. Поэтому в сцене, когда Риголетто умоляет придворных помочь ему найти дочь, он припадает к руке Марулло со словами: «Марулло... синьор мой, ты добрей их и чище душою», и Марулло нелегко отвернуться от отчаявшегося отца, отвергнуть его жалобную просьбу. У Марулло недостает отваги посмотреть прямо в глаза Риголетто, и он покидает круг льстецов-придворных, на которых нападает шут.

Граф Монтероне – благородный дворянин, дочь которого оказалась последней жертвой сластолюбия Герцога. Во многих постановках графа Монтероне в первой же сцене выводят в оковах и под стражей. Это неверно. Он еще свободный человек и пришел поговорить со своим господином, никто не знает, каковы его намерения. Внушительный, мощный, он прокладывает себе путь через толпу и подходит к безмятежному Герцогу. Монтероне негодует, когда Риголетто перебивает его, пытаясь рассмешить скучающего господина. Риголетто в этот миг забывает, что он тоже любящий отец, что его позиция весьма уязвима, и опускается до грубых насмешек над страдающим Монтероне.

Реакция Монтероне поистине ужасна. Проклятия отца, над чувствами которого надругались, падают на головы Герцога и шута. Эти проклятия, которые являются центральной темой драмы, уже в полную силу прозвучали во вступлении к опере. Все застывают в ужасе, за исключением Герцога, который просто хочет избавиться от надоевшей ему сцены. Монтероне отталкивает стражников, которые пришли арестовать его, и стоит на сцене как главная, доминирующая фигура. Медленно закрывается занавес, и Риголетто, охваченный суеверным ужасом, падает к ногам Монтероне.

Во втором действии граф Монтероне появляется ненадолго, но его присутствие на сцене весьма красноречиво. В сопровождении стражи, предшествуемый Церемониймейстером (о котором я уже упоминал), он останавливается перед портретом Герцога и поет фразы, полные горечи и разочарования, поскольку считает, что его проклятия не подействовали. Затем Монте-. роне отправляется в тюрьму с гордо поднятой головой, не подозревая, что именно он наполнил душу Риголетто страшной жаждой мести.

Если не считать трагической героини, в опере два женских персонажа. Ни одна из этих женщин, скажем прямо, не обладает особой привлекательностью.

Первая – Джиованна, на ее попечение Риголетто оставляет любимую дочь. Улыбаясь, она обещает не спускать глаз с

девушки, которую, скорее всего, искренне любит. Но верить ей нельзя. За деньги она готова отдать Джильду в руки первому попавшемуся человеку. Роль малосимпатичная, но для актрисы довольно интересная. Она требует скромных жестов, но довольно богатой мимики, особенно в той сцене, где Джиованна прячет юношу. Она должна уговорить себя, что действует в интересах девушки. Возможно, она даже верит, что суровость отца мешает Джильде познать романтическую сторону жизни.

Вторая – Маддалена, цыганка, сестра профессионального убийцы Спарафучиле. Наделенная яркой, броской красотой, она танцует на улицах, завлекая молодых людей в свою ветхую таверну, расположенную за городской стеной, где живет вдвоем с братом. Что происходит в таверне – это уже дело Спарафучиле. Мне нравится указание в партитуре: «Спарафучиле возвращается с бутылкой и двумя стаканами, которые он ставит на стол. Потом он два раза стучит в потолок своей длинной шпагой». Вот сцена уже фактически и поставлена – вряд ли кто-то из режиссеров придумает лучше! Из верхней комнаты вниз спрыгивает улыбающаяся Маддалена, и Спарафучиле выходит из таверны, чтобы поговорить с Риголетто, оставляя сестру развлекаться с молодым человеком. Это переодетый Герцог, который появляется из другой двери.

Герцог нетерпелив, но Маддалена не хочет спешить, чтобы юноша не подумал, что она дешевая проститутка. Хотя она именно такова, афишировать данное обстоятельство Маддалена, конечно, не собирается. Слова и музыка этой сцены описывают милую «перестрелку», которая, однако, не приносит никаких результатов. Герцог смело обнимает Маддалену, осыпает ее преувеличенными комплиментами, называя ее грубоватую Руку «прекрасной белой ручкой». Маддалена хохочет, говорит, что он глупец, но тем не менее с удовольствием взирает на свою не слишком белую руку. В голосе Герцога, когда он заигрывает с Маддаленой, должна ощущаться своеобразная аристократическая ирония. Он поет с насмешкой: «Прекрасная дочь любви», это должно звучать как чуть-чуть растянутый вопрос, что придает всему дуэту шутливый, слегка насмешливый оттенок.

Маддалена не особенно протестует против вольностей Герцога, но дает понять, что она мечтает о чем-то серьезном. Разумеется, в душе Маддалена надеется, что вино и объятия подогреют страсть Герцога, пока Спарафучиле совершает за дверью сделку с Риголетто. Затем она притворяется испуганной, делает вид, что боится суровости брата, и прерывает флирт. Приключение не получает развязки, и Герцог, заскучав, на этот раз посылает Спарафучиле к дьяволу и уходит наверх отдохнуть,

предпочитая остаться в таверне, поскольку надвигается гроза. Зная о намерении брата убить юношу, Маддалена пытается, но безуспешно уговорить молодого человека покинуть дом.

Когда Герцог поднимается наверх, она умоляет брата пощадить юношу, но Спарафучиле неумолим. Он обещал отдать тело горбуну, когда тот вернется, чтобы расплатиться, а он человек слова. Маддалена предлагает убить Риголетто, когда тот принесет деньги, но ее слова вызывают гнев Спарафучиле. Убийство – это, конечно, его профессия, но он никогда не обманывает клиента! В конце концов они уговариваются, что, если до возвращения Риголетто, хотя это маловероятно, кто-нибудь забредет к ним, несчастный будет убит и мешок с его трупом Спарафучиле отдаст шуту.

Бедная Джильда, которая притаилась за дверью полуразвалившейся лачуги, подслушала этот столь важный разговор. Опасаясь за жизнь отца и Герцога, которого она до сих пор любит, девушка решает пожертвовать собой и стучится в дверь. Преступная парочка обменивается многозначительными взглядами и зловещими репликами. Затем они открывают дверь, Джильда, переодетая в мужской костюм, быстро входит и ей наносят удар ножом.

Ужас этой сцены, ее бешеный темп неописуемы, напряжение безмерно усиливается звуками бури, которая достигает в этот момент апогея. В постановке Серафина за сценические эффекты отвечал блестящий мастер – маэстро Риччи. На сцене бушевала настоящая буря – гром, молнии, страшный ливень. Но все было выполнено настолько точно и своевременно, что ни разу звуки урагана не мешали оркестру, действующим лицам или мужскому хору, который за сценой воспроизводил завывания ветра. К восхищению исполнителей и публики, Риччи устроил такую бурю, которую, я уверен, оценил бы и сам Верди.

Именно Риччи руководил организацией сценических эффектов и при съемках фильма «Риголетто», имевшего большой успех, – я уже упоминал о нем. В фильме я пел Риголетто, Нери – Спарафучиле, Филиппески, со звенящим голосом и сардонической улыбкой, был великолепным Герцогом, Джильду же пела Пальюги, а играла Марчелла Говони. Весь фильм отсняли на сцене «Театро дель Опера», причем съемки заняли 14 дней! Не намерен проводить никаких аналогий, не желаю никого критиковать, просто хочу подчеркнуть великолепную организацию и тот дух энтузиазма, который царил на съемках. Достоинство, гордость, любовь – все ради работы! Я очень рад, что снимался в этом фильме.

Спарафучиле – убийца, человек без сердца, но он претендует

на своего рода профессиональное достоинство, именуя себя «человеком шпаги», когда с вызывающей самоуверенностью предлагает свои услуги – убрать с дороги соперника или врага. В первый раз мы встречаемся с ним во второй картине, он появляется из тьмы и во тьме же исчезает. Его движения медленны, скупы и очень осторожны. Он подобострастен с предполагаемым клиентом, резок с Маддаленой и оживлен, когда обсуждает предстоящее убийство с Риголетто в последнем акте. Это интересный характер для актера, достаточно ясный для воплощения; важно только хорошо знать музыку, текст и партитуру и представлять себе все действие в целом. Большое значение имеют внешность, манеры, костюм Спарафучиле, они должны характеризовать его с самого начала.

Образцом Спарафучиле стал для меня Джулио Нери. Я счастлив, что во многих незабываемых спектаклях этот честный, простодушный гигант играл рядом со мной. У него был уникальный голос, благородный и мощный, от природы удивительно точный, – впрочем, голос Нери трудно описать словами. Он непревзойденный Спарафучиле; то же самое можно сказать и о его Великом Инквизиторе в «Дон Карлосе», Базилио в «Севильском цирюльнике», Мефистофеле, Фиеско в «Симоне Бокканегре» и т. д., вплоть до Вальтера в «Вильгельме Телле». В этой опере он, уже измученный смертельным недугом, отдавал героическому порыву все силы, а затем наклонялся ко мне, чтобы спросить, удачно ли он провел сцену, хорошо ли звучал его голос.

Джильда – воплощение нежности и любви. Отец, постоянно тревожащийся за нее, держит девушку в заточении. Она переносит свою неволю безропотно, но в ней растет желание узнать хоть что-то о судьбе отца, ведь она живет в полном неведении. Джильда видит отца мало, только по вечерам, он подавлен и печален, но девушка даже не догадывается, что отец – шут при дворе распутного Герцога Мантуанского. Когда Риголетто бывает дома, у него ни в коем случае не должно быть большого горба. Во времена, к которым относятся события, описываемые в опере, было принято подчеркивать уродство шута искусственным горбом. Но шут носил этот горб только при дворе, поэтому Джильде не могло прийти в голову, чем занимается ее отец, чтобы заработать на жизнь.

Нет ничего удивительного в том, что очаровательная, беззащитная девушка глубоко взволнована восхищенными взглядами красивого юноши, которого она встречает в церкви и принимает за студента. Когда вероломная Джиованна тайком приводит его в сад, Джильде кажется, что произошло чудо. Она внимает смелым, сладким речам юноши и грезит о любви, ей

кажется, что Гвальтьер Мальде (как он именует себя) олицетворяет собой любовь. «Огнем своих речей томит, чаруя, ответ мечте моей в них нахожу я», – поет она.

В это мгновение Джиованна возвращается и прерывает свидание. Джильда чувствует себя виноватой, когда вспоминает об отце, но романтическая дерзость юноши возвращает ей уверенность, а быстрый темп музыки передает возбуждение, которое охватывает молодых людей, – они прощаются, полные надежд.

Оставшись в одиночестве, Джильда берет свечу – кстати, совершенно ненужную, так как сцену заливает яркий лунный свет (этот свет делает бессмысленным дальнейшее замечание Риголетто по поводу темноты ночи), – и, погруженная в прекрасные воспоминания, поет знаменитую чарующую арию «Сердце радости полно...». Затем она медленно поднимается наверх, в свою комнату, а за оградой сада собираются придворные, которые задумали похитить девушку.

В сцене похищения вместо Джильды иногда используют куклу. Но если при этом крик Джильды о помощи раздается явно из-за кулис, вместо трагического эффекта мы получаем комический. Жертву надо нести осторожно. Однажды я присутствовал на представлении, ошеломившем меня в буквальном смысле слова: несчастная девушка выскользнула из рук похитителей и упала на сцену, издав крик, который обладал душераздирающей реальностью.

Во втором акте, во дворце, когда Джильда выбегает на сцену, я всегда прошу дирижера не спешить, не начинать на полной скорости то место, которое у Верди помечено allegro assai vivo ed agitato: у героини должно быть время для осмысления того, что этот рыдающий ком тряпья, распростертый на полу у ног похитителей, – ее отец.

Крик «Отец мой!» – это не просто обращение к папочке, просьба о защите. Это чудовищное узнавание, чудовищное соприкосновение со страшной правдой, от которой отец оберегал Джильду всю жизнь. В лавине эмоций, которые захлестывают Джильду, она даже забывает о собственном позоре. Она выбегает из комнаты Герцога и застывает на месте – полуживая, парализованная ужасом своего открытия.

А он, в страшном, безысходном отчаянии, пытается успокоить ее, хочет сделать вид, что все это только шутка. «Все шутка!» – бормочет Риголетто. «Ведь не правда ль?» – обращается он к окружающим. «Слезы напрасны – смеюсь я!..» Если правильно понять этот эпизод и сыграть его с нужным настроением, кровь застывает в жилах.

Джильда в отчаянии прижимается к нему и лепечет: «Позор не смыть слезами...» И тогда, вдохновленный одной мыслью – защитить свое бедное дитя, Риголетто словно вырастает; обретя достоинство отца, он властно (чего никак нельзя было ожидать от рыдающего шута) прогоняет прочь придворных.

Джильда стоит неподвижно, не реагируя ни на что. Голосом, полным безнадежной тоски, recitativo col canto, Риголетто произносит: «Правду скажи мне». Три слова, но они рисуют целый мир, разрушенный навсегда, жизнь и мечты, разбитые вдребезги.

Когда Верди пишет «recitativo col canto», он тем самым хочет предоставить певцу определенную свободу самовыражения, которая зависит от личности певца, его индивидуальности. Девяносто процентов певцов хорошо исполняют арии, но, мне кажется, только процентов десять умеют петь речитативы с истинным драматическим чувством и пластической выразительностью, подчеркивая суть происходящих событий и правильно используя паузы. А ведь именно это необходимо в театре, который мы называем «музыкальным театром». (Зачастую певцы и не виноваты – они находятся во власти недостаточно гибких дирижеров, которые стремятся соблюдать абсолютно точные темпы, поскольку видят именно в этом современность интерпретации.)

Во время интродукции к andantino Риголетто опускается в большое кресло и на восьмом такте (allargando) протягивает руки дочери. Джильда укрывается в его объятиях. Когда она рассказывает о нежных взглядах юноши в церкви, о тайном вечернем свидании, а затем произносит dolcissimo (очень нежно): «Исчез... а я...», бедный отец плачет и нежно гладит волосы дочери. Волнение, ужас Джильды, когда она вспоминает похитителей, пробуждают его гнев, а затем они нежно обнимают друг друга, черпая в этих объятиях утешение, и в этот момент в зал входит Монтероне (еще один отец обманутой дочери), которого стражники ведут в темницу.

Проклятия Монтероне, адресованные портрету Герцога, вызывают новый, устрашающий по силе взрыв ярости у Риголетто. Джильда все это время почти неподвижна, она лишь умоляет простить Герцога, которого по-прежнему любит. В конце блистательного эпизода «Да, настал час ужасного мщенья» она падает на колени и прижимается к отцу. Ритм этого эпизода столь неистов, что трудно себе представить, как человеческий голос способен справиться с ним.

В начале третьего действия Джильда уже окончательно сломлена, все иллюзии утрачены. За короткое время она узнала, что ее романтический студент – это гуляка Герцог, а отец – шут

при его развратном дворе. Ошеломленная двумя горькими открытиями, она движется как автомат, односложно отвечая на тревожные вопросы отца. Она уже не невинная девушка, перед нами женщина, которая испытала ужас порока и вкус горькой тоски. Она заглядывает через щель в стене в лачугу Спарафучиле и видит своего беспутного возлюбленного с Маддаленой. Новое открытие добивает ее, и с этого момента до конца оперы она как бы теряет ясность рассудка.

Риголетто отсылает ее домой, просит переодеться в мужской костюм и отправиться в Верону, не дожидаясь его. Завтра он последует за ней. Уже слышатся раскаты грома и усиливающийся ветер предсказывает близкую бурю, когда Джильда наконец уходит, подчиняясь воле отца. Но ее словно притягивает эта мрачная картина – хижина, где Герцог спит в верхней комнате, в то время как Спарафучиле и Маддалена ведут тайный сговор.

Джильда, переодетая юношей, в высоких сапогах, в плаще и шляпе, нерешительно подходит к лачуге и, приникнув к щели, подслушивает разговор брата с сестрой. В это время обсуждается план: Риголетто, когда он вернется с деньгами, надо убить, а красивого молодого человека отпустить на все четыре стороны. Девушка даже благодарна бессовестной Маддалене за то, что та хочет спасти юношу. «О доброе сердце!» – говорит Джильда. Но поскольку жизнь возлюбленного будет куплена смертью ее отца, она решает принести себя в жертву и отдаться в руки неумолимых брата и сестры.

В большом трио, которое исполняется в сопровождении одного лишь ритмического аккомпанемента бури, Джильда изливает свою раздираемую страстями душу. Драматическое crescendo наступает в тот момент, когда она отдает себя в руки убийц. В миг убийства раздается крик Джильды, и, когда злодейство свершилось, буря стихает.

Под крышей таверны Джильду засовывают в заранее приготовленный мешок, и Спарафучиле выносит его на плечах, чтобы отдать нетерпеливо ожидающему Риголетто. В этом месте, когда героиню снова несут по сцене, надо опять-таки соблюдать осторожность. На одном из представлений очаровательная, но весьма упитанная Пальюги оказалась слишком тяжелой для несчастного Спарафучиле, и он не мог оторвать мешок от пола. Слава богу, певец оказался сообразительным. Он взял нож и пропорол дно мешка. Таким образом, Джильда благополучно добралась до меня, ковыляя на собственных ногах.

История противоположного свойства произошла с чересчур хрупкой Джильдой. Мощный бас легко вскинул мешок на плечо, и с такой же легкостью Джильда выскользнула из него, ударившись

головой о пол.

В последней сцене Джильда лежит, опираясь на камень, и полный отчаяния голос отца возвращает ей сознание. Девушка уже не чувствует ни усталости, ни боли, она испила всю чашу человеческих страданий, и, веря, что на небесах ее ждут ангелы, Джильда сама поет ангельским голосом, возносясь на крыльях божественной, небесной музыки Верди.

Теперь перейдем к Герцогу Мантуанскому. Вам может показаться странным, если я попытаюсь хоть немного его защитить. Конечно, Герцог распутный гуляка, но он – продукт своей эпохи и своего положения. Молодой, красивый, веселый, обладающий безграничной властью, он, естественно, страшно избалован. Женщины от него без ума, придворные наперебой льстят, одобряя каждую его новую выходку или дебош. Он как молодой жеребец, выпущенный на волю. Дворянки, уличные женщины, наивные девушки – ему все равно, за кем волочиться в поисках новых приключений.

Как я представляю его себе внешне? Мягкая бородка обрамляет красивое, постоянно улыбающееся лицо с приятным выражением и блестящими глазами. Когда он у себя во дворце, то роскошно одет – лучше всего для его костюма выбрать белое с золотом. Он в совершенстве познал науку нравиться женщинам; когда он появляется – гордая осанка, обаятельная улыбка, – вокруг него прямо-таки разливается очарование. Конечно, Герцог безжалостен. На него не производит никакого впечатления факт, что последняя его жертва оказалась дочерью его шута. Но, желая хоть как-то защитить Герцога, я вспоминаю прекрасную арию из второго действия, в которой он страстно предается странному, сладкому, доселе неизведанному чувству. Его внутренний мир здесь овеян дыханием невинности – может быть, так повлияла на него встреча с ангельски чистой Джильдой.

Когда вместе с хором входят Борса, Марулло и Чепрано, он вначале слушает их рассказ с удивлением и любопытством, но затем, при известии о похищении Джильды, его охватывает радость. Кабалетту с хором, которая идет вслед за этой сценой, иногда купируют. Очень жаль, поскольку она проливает хоть какой-то свет на образ мыслей нашего героя. Но боюсь, этот свет не настолько ярок, чтобы можно было найти достаточно убедительные аргументы в защиту Герцога.

В знаменитой балладе «Та иль эта – я не разбираю» он выставляет напоказ свои чувства, объясняет всем свои теории о любви и хвастается любовными приключениями. Как человек, хорошо владеющий шпагой, Герцог абсолютно равнодушен к опасности. И хотя в его натуре, безусловно, есть что-то

низменное, одна черта, которая доминирует над другими, делает роль весьма соблазнительной для актера. Эта черта – неуемная веселость, живость, которую невозможно подавить ничем. Герцог должен быть очень подвижным, активным, не слишком жеманным, поскольку он не особо изнежен и не излишне напыщен. Он движется по своему дворцу, саду Риголетто, таверне Спарафучиле с неизменной свободой и изяществом. Он всегда готов посмеяться – вместе с кем-то, над кем-то или над целым миром, – не задумываясь о чувствах других людей.

Я сочувствую коллегам-тенорам, потому что, как ни пытаюсь, не могу придумать оправданий поступкам Герцога. Роль тем не менее очень интересна драматически, сложна музыкально и весьма выигрышна. Главное для актера – передать естественность и непринужденную живость своего героя. В партии Герцога великолепные арии и богатые россыпи высоких нот. Роль в целом приятно контрастирует с доминирующим в опере трагическим началом.

Настало время поговорить о Риголетто – трагическом шуте с сердцем, полным истинных чувств. Конечно, можно перечислять его грехи, но способность любить в Риголетто столь же велика, сколь тяжки страдания, которые преследуют шута всю его злосчастную жизнь.

Его появление в первом акте должно быть подобно взрыву. Музыке надо дать определенную свободу, не следует придерживаться очень строгого ритма; актер тогда сможет сыграть сцену появления шута по-настоящему захватывающе. Риголетто стремительно выбегает на сцену, с громким хохотом пробирается сквозь толпу придворных, его смех как бы катится вниз – от верхних, полных иронии нот к нижним, «жирным» звукам, – короткий и резкий, как удар хлыста. И тут же он задает оскорбительный вопрос: «Над лбом что у вас, милый граф мой Чепрано?»

Риголетто – человек отчаявшийся, и потому он не выбирает средств, защищая свое место при дворе; он вынужден совершать неблаговидные поступки и наносить оскорбления. Риголетто рассчитывает на покровительство господина; только благодаря службе у него он может заботиться о дочери, добывать для нее средства к существованию. Дочь единственное существо, для которого он живет, и ради нее он готов на все.

Задача Риголетто при дворе – развлекать Герцога, рассеивать скуку. Шут уже истощил свою фантазию и вместо острот рассыпает оскорбления; он устраивает представление – что-то вроде издевательского судебного процесса. Затем он оскорбляет Монтероне – страдающего отца, жертву Герцога, опускается до

непростительных низостей, чтобы развлечь придворных. А эти придворные потом сыграют с ним ту же злую шутку, чтобы отомстить ему за насмешки. Когда в конце концов Риголетто вызывает на свою голову отцовское проклятие Монтероне, его охватывает ужас. С этого момента шут исчезает, остается обезумевший, охваченный страхом отец.

Поскольку Риголетто ведет двойную жизнь, его внешний вид, его костюмы имеют большое значение. «Домашний» костюм Риголетто должен быть темным и скромным. Дома у него небольшой горб, который почти незаметен под воротником. На нем темное трико и туфли с тупыми носами, длинный темный плащ с прорезями для рукавов куртки, которые он пропускает через эти прорези, на поясе – кошелек. Плотная, облегающая голову шапочка, заостренная на лбу и закрывающая сзади всю шею. Этот костюм мы видим на Риголетто в последнем действии.

Второй костюм – одеяние шута. Богатый, пестрый, длинные рукава с бахромой, плотно облегающий камзол, который свисает намного ниже талии. Горб гораздо больше, чем его собственный, из-за этого и живот кажется огромным, шут похож на обезьяну-бабуина. Голова опущена на правое плечо, что заставляет его все время как бы подаваться вперед, выставляя подбородок, который к тому же украшен козлиной бородкой. Орлиный нос – искривленный, как будто когда-то его перешибли. Челка седых волос – в полной симметрии с козлиной бородкой; остальная часть парика – длинная, плотная – ниспадает на шею. Я так подробно останавливаюсь на внешних приметах, потому что они сильно влияют на общее сценическое впечатление.

Я, как правило, прикладывал толщинку к левой лодыжке и подтягивал ее к колену под пестрым трико – таким образом я добивался того, что левая нога у меня была согнута, а стопа вывернута внутрь. Представляете, как это неудобно! Но неприятные ощущения прибавляли достоверности игре, к тому же я становился ниже (а рост у меня изрядный) и был действительно похож на искривленного уродца, на шута, каким его обычно изображают на картинках.

Кукла, которую Риголетто держит в руках, сделана из папье-маше, – она воспроизводит черты Риголетто. Одетая в костюм, украшенная пестрыми лентами, она надета на палочку. Когда Риголетто выступает в роли шута, кукла всегда при нем; изрекая наиболее жестокие, оскорбительные шутки, он иногда обращается к ней.

Я сам сделал себе куклу, она очень нравилась мне, но оказалась слишком тяжелой. Обошлось это мне недешево. В Каире, разыгрывая драматическую сцену с придворными, я так

увлекся, что со всей силой швырнул куклу в кого-то из них и поранил одного из хористов. Он попал в больницу с сильным ушибом. И хотя жизни его ничто не угрожало, он разыграл настоящую трагедию. Разумеется, я выплатил ему полную компенсацию, но мне пришлось расстаться с куклой и выступать с резиновым паяцем. Теперь старая кукла хранится вместе с моими театральными костюмами в шикарном помещении Музея Бассано-дель-Граппы (в моем родном городе).

Но вернемся к драме. После ужасной сцены при дворе Риголетто, дрожа от страха, спешит к дочери и неподалеку от дома встречает Спарафучиле. Именно здесь убийца предлагает шуту свои услуги: он человек полезный, может убрать врага за достаточно скромное вознаграждение. Сначала Риголетто отталкивает его, но затем поддается искушению и выслушивает Спарафучиле – кто знает, если возникнет реальная опасность, может быть, ему придется воспользоваться услугами убийцы. Он спрашивает, где можно будет найти Спарафучиле в случае... «Но где же тебя найти могу?» Потом он отстраняет убийцу и несколько раз повторяет: «Ступай, ступай».

Я помню, как в 1947 году, в Стокгольме, великий дирижер Антонио Гварньери перевернул мои представления об этом дуэте. Мы с Чезаре Сьепи, который был великолепным Спарафучиле, проводили первую репетицию. Нам казалось, что все идет гладко, как вдруг, в конце дуэта, дирижер устроил настоящую бурю – обвинения и проклятия посыпались на наши бедные головы. «О чем вы думаете? Вы что, заснули на сцене? Этот дуэт надо петь с ощущением тайны, а в голосе Риголетто должен чувствоваться ужас». В этой сцене удвоенные басы играют прелестную мелодию, а наши голоса, как сообщил нам Гварньери, должны быть еле слышны, чтобы передать атмосферу таинственности происходящего.

Мы с Чезаре были просто ошеломлены, но почувствовали, что нам открылось новое окно в мир вердиевской музыки. Мы попытались спеть так, как учил маэстро, и дуэт зазвучал совсем по-другому – так прекрасно, что оркестранты начали аплодировать дирижеру.

После ухода Спарафучиле Риголетто в большом монологе «С ним мы равны» здраво и жестко оценивает сам себя. Шут считает, что он мало чем отличается от убийцы, поскольку его язык обладает столь же губительной силой, как нож разбойника.

Но когда Риголетто входит в калитку своего сада, заходит в дом, вся горечь истаивает, и он снова становится любящим отцом. Он попадает в маленький рай, где живет единственное существо, которому шут отдает всю свою привязанность. Риголетто говорит

Джильде: «Вера, семья и отчизна слились воедино в тебе лишь одной».

Как обычно, он отмалчивается на вопросы дочери о его происхождении и жизни вне дома; с глубоким чувством он рассказывает о покойной жене и ее нежной любви. «Не говори о ней со мной». Это место очень трудно петь, тут надо использовать mezza voce и предельно точно контролировать дыхание.

Риголетто озабочен, иногда отвечает на вопросы Джильды достаточно резко. Наконец, приказав Джильде никуда не отлучаться, он зовет коварную Джиованну и поручает ее заботам свой «нежный цветок». «О, береги цветок мой нежный» – эта фраза требует чрезвычайно точного пения, она звучит в высокой части регистра; сопрано присоединяется к баритону – мы слышим нежный дуэт allegro moderato assai – эта помета композитора очень важна (но чересчур замедлять темп нельзя ни в коем случае).

Почти успокоившись, бедный Риголетто собирается уходить, не догадываясь о том, что Герцог вот-вот объявится в его доме, а придворные уже готовят ему свой сюрприз. Убежденные, что Риголетто посещает любовницу, придворные собираются похитить ее, чтобы развлечь своего господина.

Риголетто уходит; однако, словно предчувствуя что-то недоброе, возвращается и неподалеку от дома сталкивается с придворными. В ответ на его подозрительные расспросы они рассказывают, что хотят похитить жену графа Чепрано. Риголетто не колеблясь присоединяется к ним, благодаря судьбу за то, что его дочери не грозит опасность. Он уводит придворных подальше от своего дома; следуя общему примеру, разрешает надеть на себя маску, позволяет завязать глаза. Придворные морочат ему голову, сбивают с толку, и в конце концов он теряет ориентацию. Затем придворные просят его подержать лестницу, приставленную к стене дома. Лишь после того, как Джильду уже похитили Риголетто понимает, что он сам, своими руками помог выкрасть любимую дочь.

Объятый ужасом, он вбегает в дом, мчится наверх громко призывает Джильду, и голос его похож на вой раненого животного. Затем он выбегает из дома и падает, потрясенный воспоминанием о проклятии Монтероне.

В дни юности я стремился как можно эффектнее упасть в этом месте; в доме была небольшая мраморная лестница, и я падал с нее. После таких падений я ходил весь в кровоподтеках, и моя семья взбунтовалась. Но к моменту генеральной репетиции я отработал метод падения и, никого не предупредив о своих блестящих достижениях, издав полный отчаяния крик: «Ах,

старца сбылось проклятье!», покатился по лестнице – от ее начала до конца, – сопровождаемый воплями ужаса коллег. Однако маэстро Серафин остался совершенно равнодушен к моим «подвигам» и сказал: «Ваш трюк был бы неплох в цирке Барнума, но для Верди это, пожалуй, чересчур». Он разрешил мне падать только с высоты последних ступенек. Предполагается, что Риголетто в эту ночь блуждает по улицам в бесплодных поисках дочери. А ранним утром приходит во дворец, в комнате карликов переодевается в костюм шута и, собрав все оставшиеся силы, идет в покои придворных в надежде узнать хоть что-то о пропавшей дочери.

«Ла-ра, ла-ра», которое оповещает о его приходе, поется устало, разлаженно (allegro assai moderato). В этих звуках уже ничего не осталось от шутовства, в них только жалоба. Со стиснутыми зубами он отвечает на иронические приветствия придворных и горько укоряет Марулло. Затем входит Паж, и происходит быстрый обмен репликами между ним и придворными. Тут Риголетто начинает догадываться, что реально произошло, и полностью теряет самообладание.

«Он любовницу ищет в герцогском покое», – сообщают придворные, на что Риголетто в диком отчаянии отвечает: «Дочь мне отдайте!», бросается на придворных и вступает с ними в жестокую, неравную схватку. Его швыряют на пол, он припадает к Марулло, умоляя того сжалиться, – Риголетто верит, что Марулло добрее, чем остальные, – но никто не отвечает. Перед этим всеобщим молчанием Риголетто беспомощен, его душат рыдания. И вот, когда Риголетто плачет у ног придворных, на сцену выбегает Джильда, узнает отца и, окаменев, останавливается – она прозревает, догадывается, кто он на самом деле. Здесь вершина трагедии.

Я так часто играл эту страшную сцену, что пользуюсь правом предупредить исполнителя: выражая страшную боль, полное смятение чувств, актер все же не должен терять самоконтроль, ведь ему еще потребуются силы на мощную властную вспышку, когда он будет прогонять придворных со сцены. А после этого страшного возбуждения и напряжения ему надо слабым, полным слез голосом спеть проникающие в душу слова: «Правду скажи мне».

Очень трудно сдерживать чувства в сценах, подобных этой, но самоконтроль необходим, к тому же здесь постоянно идет crescendo, которое достигает кульминации в дуэте «Да, настал час ужасного мщенья» – чуть позднее. Здесь также требуется настоящая мощь, чтобы передать взрывы ярости и тоски, все перемены чувств, столь внезапные и столь мастерски описанные

Верди. Секрет исполнения – в ясной артикуляции и в вокальной выразительности, богатой нюансами и оттенками чувств. Если делать упор на качество, а не на количество звука, это сделает партию вокально менее утомительной и даст выигрыш в психологическом и драматическом эффектах.

Не знаю, как сейчас, но в мое время зрители часто требовали повторения сцены мести. В Парме, где считают (не знаю, по праву или нет), что их слушатели самые сведущие и суперпрофессиональные, эпизод мести оказывался самым трудным в опере. Помню, публика принимала нас весьма умеренно, можно даже сказать, прохладно, и мои нервы начали сдавать. Но в конце эпизода мести мне показалось, будто в зале произошло землетрясение. После спектакля многие зрители последовали за мной в ресторан, и мы провели часть ночи в высокопрофессиональной беседе. Они объяснили мне, что не хотели вначале аплодировать, так как желали посмотреть, как я проведу роль в целом, хватит ли у меня сил добраться до конца!

Судьба неумолимо преследует наших героев. Первые девять тактов, которые начинают последнее действие, звучат скорбно и безутешно в своей простоте и драматической экспрессии. Диалог между Риголетто и Джильдой протекает очень медленно, невыразительно, без света и надежды. Они идут как бы придавленные к земле страшной тяжестью, их шаги полны усталости. Пейзаж вокруг пустынный, какие-то мантуанские болота, над головой свинцовое небо; этот вид разрывает душу и отнимает у человека последние силы.

Риголетто по-прежнему хочет отомстить, но жажда мести уже не приносит ему удовлетворения. Его фразы теперь приобретают тон покорности, смирения, все чувства охватила страшная усталость. Короткие реплики Риголетто, обращенные к Спарафучиле, звучат более решительно. Но в душе его все мертво. Отец и дочь медленно погружаются в волны неизбежной судьбы. Верди видел перед глазами, изображал и пел все, о чем он писал. Певцу важно лишь осветить предложенную ему интерпретацию, те сокровища, которые даются ему в руки. Некоторые короткие эпизоды, музыкальные и сценические, будучи разбросанными по всей опере, имеют особую важность для движения драмы и развития характеров. Все аспекты образа Риголетто очень реальны и достоверны. Актеру надо лишь думать о психологических причинах поступков героя, внимательно следовать за развитием и изменением его мыслей, жить и страдать вместе с ним в этой грандиозной трагедии, и тогда он заставит публику сопереживать и сострадать.

В последней сцене мне всегда хотелось замедлить темп, когда

я пел: «Что за тайна... скажи... что здесь случилось?», а фразу «Но кто убийца?» я как будто заколачивал, подчеркивая, что Риголетто восстал в душе против Бога и всего человечества. Потом Риголетто поет, держа на руках умирающую дочь. Это дивная мелодия, вместе с которой душа Джильды устремляется к небу. А во время восходящей хроматической гаммы я обычно поднимался, и мой уродливый силуэт четко вырисовывался в свете пробуждающегося дня; собрав последние силы, со всей мощью дыхания я пел: «Ах, вот где старца проклятье!» – и замертво падал на труп Джильды. В либретто не указано, что Риголетто умирает, но мне такой конец всегда казался естественным. По-моему, для бедного шута гораздо лучше умереть, чем бесплодно доживать оставшиеся дни и рвать на себе в отчаянии волосы. Лучше смерть – и наше сочувствие.

ГЛАВА 9. «ТРАВИАТА»

Около двадцати пяти лет назад я спел за один сезон в сорока двух представлениях "Травиаты" - на разных сценах и с самыми разнообразными Виолеттами. Исходя из собственного опыта, могу подтвердить, что опера невероятно популярна и все новые поколения слушателей жаждут услышать "Травиату".

В те годы, разумеется, было много певиц, которые создали яркий, запоминающийся образ Виолетты. Каждая из них обладала своей индивидуальностью: одна героиня тончайшими штрихами отличалась от другой; и все эти певицы имели право на партию Виолетты. Мне хотелось бы особо отметить Клаудию Муцио, Марию Канилья, Маргериту Карозио, Мерседес Капсир, блистательную Ренату Тебальди, Магду Оливеро, но прежде всего - несравненную Марию Каллас. По ту сторону Атлантики эту партию пели обворожительная Биду Сайяо, Беверли Силлз, затем появились юная Анна Моффо и многие другие. Список бесконечен, потому что образ Виолетты - один из самых чарующих; среди женских партий эта - одна из самых интересных. Каждая исполнительница может проявить здесь свою неповторимость, обнаружить природную эмоциональность, оставаясь при этом абсолютно верной партитуре.

Мысленно возвращаясь в прошлое, не могу представить себе, чтобы за всю историю исполнения "Травиаты" кто-нибудь из певиц пел первый акт так, как звучал он у Марии Каллас в самом начале 50-х годов. Позднее, может быть, она еще успешнее пела эту партию, может быть, еще более тонко исполняла саму роль, но тот вдохновенный блеск колоратуры, ту красоту, то волшебство, какие царили в ее пении тогда, в начале 50-х годов, просто невозможно описать. Прибавьте к этому совершенную дикцию, удивительную окраску звука, тончайшую нюансировку, а главное - силу чувства. Такое можно услышать только раз в жизни. Тот, кто слышал ее тогда, стал обладателем счастливого билета!

Я считаю Марию своим другом, а не только коллегой, и, смею надеяться, она тоже относилась ко мне как к другу. Мне кажется, на сцене я всегда понимал ее - насколько это возможно. К тому же мне удалось, по-моему, понять что-то и в ее натуре. Прежде всего и во-первых это была настоящая "дива", она существовала вне обычных условностей. Марии принадлежало уникальное место в музыкальном мире, она стояла выше всех - даже если рассматривать самый верхний ряд. От Марии требовали

невозможного, она ежеминутно обязана была доказывать свое превосходство, в противном же случае считалось (и не только слушателями, но и ею самой), что она "провалилась". Естественно, такое положение приводит к полному одиночеству и рождает чувство ответственности настолько сильное, что его практически невозможно вынести.

Для певца постоянное стремление к совершенству особенно жестоко, потому что в отличие от других исполнителей-музыкантов певец сам является своим собственным инструментом. Если певец болен, болен и его голос. Если певец неспокоен, напряжен, такое же напряжение испытывает его голос. Если певец дрожит от страха, только самая надежная техника может спасти его голос от того же "дрожания".

Самоуверенные критики любят утверждать: "Если у вокалиста хороший, правильно поставленный голос, он всегда в состоянии петь хорошо". Однако все не так просто. Ведь ситуацию определяет много добавочных факторов. Вспомним хотя бы то обстоятельство, что оперному певцу приходится не только петь, но и играть как актеру. И его игра не состоит в одном лишь прямом действии. Весь смысл происходящего должен содержаться внутри музыкальной формы. Вы не можете сделать паузу на каком-то слове, чтобы увеличить драматический эффект. Музыка не позволяет вам прибегать к декламации. Нельзя, к примеру, произнести "быть", затем сделать паузу, в задумчивости прижать руку ко лбу, чтобы усилить эффект, и только потом продолжить "или не быть". Необходимо полное соединение действия и вокала. У Каллас это соединение было подобно чуду. Ее отличали безошибочные музыкальный и драматический инстинкты, а ее самоотдача просто не поддается описанию. Именно поэтому она не выносила на сцене дураков, особенно в начале творческого пути - в беспокойное для нее время. Да, собственно говоря, почему она должна была относиться к ним иначе? Ведь Каллас никогда не требовала от других покорения вершин, к которым не стремилась сама.

Абсурдно утверждать, будто Мария никогда не вела себя безобразно. Она действительно отличалась взрывным темпераментом, как говорили многие. Кое-когда она бывала не права; многие истории, которые о ней рассказывают, чистый вымысел. Но в большинстве случаев ее реакции можно понять и оправдать. Вот вам, например, один эпизод, о котором много писали, в прессу проникли даже фотографии. Это произошло в Чикаго. Какой-то парень, настолько невоспитанный, что даже не догадался снять шляпу, разговаривая с женщиной, пытался вручить ей повестку в суд как раз в тот момент, когда она

уходила со сцены. Мария встретила его попытку словами, полными бешенства, и была абсолютно права. Как мог позволить себе этот олух задержать человека, который только что выдал девяносто девять процентов всего, чем обладал в жизни, который полностью отдал себя искусству и публике? Предположим, она не сполна заплатила налоги, но ведь можно было пару часов и подождать. Подходить в такой момент с подобным делом к артисту - в высшей степени недостойно.

Моя единственная серьезная размолвка с Марией произошла тоже в Чикаго, в 1954 году. Наверное, стоит подробно рассказать о ней, поскольку я могу поручиться за правдивость изложения. Кроме того, мне хочется показать, какие страсти иногда бушевали в предельно наэлектризованной атмосфере, создававшейся вокруг такой противоречивой личности, как Мария. Шла Травиата". Мы спели второй акт, великолепные дуэты Виолетты и Жермона-старшего. Все прошло великолепно. Мария ушла за кулисы. Последовала короткая сцена между Альфредом и отцом, я спел "Ты забыл край милый свой...". На этом действие кончается. Начал опускаться занавес, и вдруг что-то заклинило в механизме: одна половина занавеса пошла вниз, а вторая осталась наверху, потом, к большому удовольствию публики, произошло обратное. Рабочие сражались с техникой, а мне кто-то прошептал из-за кулис: "Мистер Гобби, пожалуйста, уйдите со сцены, а потом выходите на поклоны. Мы пока будем чинить эту проклятую машину".

Я пару раз огляделся в поисках Марии и тенора и, не обнаружив их, вынужден был выйти один. Публика наградила меня бурными аплодисментами. Уголком глаза я увидел мужа Марии, Баттисту Менегини, кинувшегося к ее гримерной. Вскоре Мария присоединилась ко мне, и мы вышли на поклоны. Этот выход оказался последним, так как занавес наконец подчинился. Мы разошлись по своим гримерным.

Антракт затянулся; кто-то зашел ко мне и сказал, что мадам Каллас страшно злится на меня и просит зайти к ней. Я пошел к Марии, а Менегини как раз в это время вышел из ее гримерной.

- Говорят, Мария, что ты на меня сердишься, - сказал я, - в чем дело?

- Ну-ка закрой дверь, - приказала Мария, как будто я состоял в штате ее прислуги, и добавила: - Ты должен понимать, что я никому не позволю соперничать с успехом моей "Травиаты". Если ты еще раз позволишь себе нечто подобное, я испорчу тебе карьеру.

Можете себе представить, какой глубокий вдох мне пришлось сделать после ее тирады. Затем я весьма миролюбиво ответил:

- Ты, пожалуй, поступила правильно, попросив меня прикрыть дверь. А теперь послушай. Во-первых, я всегда считал, что "Травиата" принадлежит Верди. А что касается истории с занавесом, я поступил так, как мне казалось правильным, никакой задней мысли у меня не было. Я и не думал "ущемлять права" моих коллег. Ты обещаешь испортить мою карьеру, но это просто чепуха. Разумеется, ты обладаешь огромной властью в оперном мире, но я тоже чего-то стою, и не забывай: я появился на сцене на десять лет раньше, чем ты. У тебя осталось минуты три, чтобы прийти в себя, потом надо будет идти на сцену и продолжать спектакль. В противном случае мне придется объяснить публике причину твоего отсутствия, и - ты прекрасно знаешь - я расскажу все.

После этого я оставил ее в одиночестве. Через две минуты она прошествовала мимо моей гримерной на сцену.

Третий акт прошел великолепно. Перед началом последнего действия я, как обычно, направился на сцену, чтобы еще раз посмотреть на расположение декораций. Был включен только рабочий свет. Неожиданно из угла, где в тени стояла кровать Виолетты, раздался сдавленный голос Марии. Она спросила на венецианском диалекте:

- Тито, ты сердишься на меня?

- О, Мария, - вопросом на вопрос ответил я, - ты уже здесь?

- Да. А ты все еще сердишься?

- Нет, Мария, не сержусь, - признался я более или менее искренне.

В этой маленькой оливковой ветви мира, которую она протянула мне, было нечто столь наивное, детское и трогательное, что только очень жестокий человек мог не принять ее.

- Знаешь, - сказал я, - у всех иногда бывают нервные срывы. Забудем об этом.

Больше у нас не случалось никаких размолвок. А впоследствии, бывало, Мария не принимала некоторых приглашений, не заручившись моей поддержкой.

История, о которой я вам поведал, конечно, не особенно типична. Это крайнее проявление сверхтемпераментного характера. Но когда я сказал Марии, что у всех у нас бывают нервные срывы, я не кривил душой. Вспоминаю несколько случаев, когда я расшвыривал вещи в своей гримерной. Надеюсь, никто никогда не напишет об этом, но, если такое случится, не надо проявлять ко мне никакого снисхождения. Я уже говорил о полной самоотдаче Марии, ее безграничной преданности искусству. В этой связи вспоминаю некоторые интересные

подробности ее жизни, драматические изменения, которые она претерпела, создавая свой "имидж" в обществе. Помню, в 1953 году, во время записи "Лючии" во Флоренции, когда мы все вместе обедали, маэстро Серафин отважился сказать Марии, что она слишком много ест и рискует растолстеть. Мария возразила, что когда она как следует поест, то потом хорошо поет, да и вес у нее вовсе не такой уж катастрофический.

Весьма нетактично (удивляюсь до сих пор, как я мог это сказать) я заметил, что около ресторана есть весы, и предложил Марии доказать нам свою правоту. Мы пошли вместе. Мария взвесилась, после чего некоторое время пребывала в шоке. Потом она отдала мне сумку, пальто, сбросила туфли и снова встала на весы. Все это мы уже проделывали - каждый в свое время! Результат был устрашающим, и Мария погрузилась в мрачное безмолвие. Когда тебе двадцать пять лет - а ей тогда было примерно столько, - не очень-то приятно весить гораздо больше, чем положено.

В тот год я видел Марию, и то очень бегло, еще один раз, на записи "Тоски". На следующий год мы должны были снова вместе записываться. И вот в одно прекрасное утро иду я из театра, и вдруг меня кто-то окликает: "Тито!". Оборачиваюсь и вижу очаровательную высокую молодую женщину в длинном пальто. Она распахивает пальто и спрашивает: "Ну что ты теперь скажешь?" Только тогда я понял, что это Мария. Изменилась она просто неузнаваемо.

- Мария, - с чувством сказал я, - да ты просто красавица.

Она с улыбкой, искоса посмотрела на меня, и я был сражен взглядом этих удивительно красивых удлиненных глаз. С очаровательным кокетством красавица спросила:

- Тито, ты не хочешь за мной поухаживать?

- Конечно! - воскликнул я. - Можно мне занять очередь среди твоих поклонников?

А про себя я подумал: "Вот когда она по-настоящему проснулась; она знает теперь, что она женщина и что она прекрасна".

Я уверен, Мария должна была стать звездой, в этом и состояло ее предназначение; ради звездной карьеры она пожертвовала многим. И почти внезапно - хорошо это или плохо - засияла на оперном небосклоне как звезда мировой величины. Теперь Мария добавила к своей редкой музыкальной и драматической одаренности облик красавицы. И то, что в Марии проснулась уверенность в своем обаянии, наделило каждую ее роль какой-то особенной, неожиданной, лучезарной магией. Что же на самом деле давало Марии такую сверхъестественную

вокальную и нервную силу? На этот вопрос у меня нет ответа. Могу только сказать, что она стала артисткой уникальной и для своего времени, и для всей истории вокального искусства.

Рискуя повториться, все же еще раз напомню, что самым интересным аспектом нашей работы является проникновение в психологические глубины образа. К тому же, если ты основательно изучил характер своего героя, гораздо легче воссоздать его вокальный облик, правильно исполнить арии и речитативы.

Что касается Жермона-отца, мне нравилось на каждом спектакле добавлять какие-то новые черточки к его образу, вносить новые акценты, придавать различные оттенки знаменитой арии "Ты забыл край милый свой...".

Многие молодые певцы напоминают мне скаковых лошадей. Они не могут дождаться своего часа и, как только их выпускают на арену, вылетают на полном галопе, а затем неистово несутся, чтобы скорее добраться до самых знаменитых фраз, до любимых всеми арий. Естественно, с партитурой они знакомятся поверхностно, не утруждая себя изучением всего текста, не обращая внимания на пометы композитора, не задумываясь над сценическим поведением своего героя. Они часто делают ошибки или пропевают мелодии, не вдумываясь в смысл. Если вы чувствуете, что мои слова относятся к вам, остановитесь и начните всю работу сначала.

Насколько помню, особой "удалью" в "Травиате" я лично не отличался. Но хочу рассказать, как на заре моей деятельности в "Ла Скала" режиссер старался доказать мне необходимость основательного знакомства со сценой, с расположением декораций во втором акте. С самоуверенностью, присущей юности, которая считает, что знает абсолютно все, я гордо отказался. Моя аргументация сводилась к тому, что Жермон-отец никогда раньше не был в доме Виолетты и я не хочу утратить спонтанность поведения во время первого посещения моим героем этого дома. Разумеется, в теории это выглядело довольно убедительно, но я не учел очень важного фактора. Хотя в театре все как бы вымышлено, надо тем не менее точно знать заранее, что и где расположено, в каком месте стоит тот или иной предмет. В другой раз, также в "Ла Скала", я преподнес всем сюрприз. Разумеется, непреднамеренно. Когда я вошел в комнату Виолетты, то положил шляпу и трость на кресло. Но трость вдруг покатилась к суфлерской будке. Я пошел за ней, поднял и невозмутимо положил на то же место. О ужас, трость снова упала и покатилась. Я получил суровый нагоняй, хотя мне казалось (и кажется до сих пор), что спонтанные действия выглядят наиболее

естественными. В конце концов такое ведь может случиться с кем угодно, в том числе и с Жермоном-старшим. Если вы уронили во время действия платок или какой-нибудь другой предмет, логичнее поднять его, чем оставлять на сцене, ведь кто-нибудь из хористов может поскользнуться и упасть. Я рассказываю об этих случаях так подробно, потому что они сопровождали мои первые шаги на сцене, на них я учился, постигая важность здравого смысла.

Играя "Травиату", нельзя забывать, что все события происходят на протяжении семи месяцев. Этот факт помогает понять лихорадочное беспокойство, безумную жажду жизни, которые владеют Виолеттой с того самого момента, когда она впервые появляется в своей гостиной. Комнату эту, разумеется, не следует обставлять с роскошью и помпезностью, более подходящими для Версаля. Гостиная Виолетты - одна из многих парижских гостиных того времени, куда приходили развлечься потерявшие душевное равновесие аристократы. Здесь они находили радости, которых не могли обрести дома.

В некоторых постановках, будто специально для того, чтобы сделать эту сцену как можно менее естественной, по огромной гостиной Виолетты взад-вперед снуют ливрейные лакеи, которые разносят шампанское и роскошные блюда, а вокруг карточных столов толпится множество гостей, одетых в маскарадные костюмы, как на карнавале в Рио-де-Жанейро. Все это весьма нелепо и нелогично. Подумайте, откуда такая роскошь, если уже через три месяца Виолетта вынуждена продавать лошадей, экипажи и все, чем она владеет? Об этом, на мой взгляд, весьма серьезном и здравом соображении не следует забывать, оформляя спектакль.

Каким должен быть дом Флоры? В тексте сказано: "Богато обставленный дворец". Но и здесь сценографу следует ограничить свои амбиции, проявляя определенную умеренность. На моем письменном столе лежит рождественская открытка, которую прислал Франко Дзеффирелли. На открытке - кадр из его фильма "Травиата", свидетельствующий о тонком чувстве стиля. Гости сняты сверху, кто-то стоит, кто-то сидит за круглым столом. Все очень красочно и удивительно гармонично расположено в композиционном отношении. В памяти всплывает музыка "Застольной" ("Высоко поднимем мы кубки веселья..."). Чувствуется, что зрительный и звуковой ряды сочетаются здесь идеально.

В начале оперы Виолетта только-только выздоравливает после одного из достаточно частых приступов болезни. Она принимает друзей и гостей с несколько томным изяществом.

Кажется, что к ней понемногу возвращаются силы, когда она учтиво отвечает на тост Альфреда.

Беседа течет свободно, с естественными приливами и отливами, какое-то беззаботное веселье одушевляет эту сцену. Гости Виолетты ни к чему не относятся по-настоящему серьезно, они развлекаются и дарят друг другу любовь легко, не испытывая сильных эмоций. Родовитые дворяне и богатые выскочки в этом обществе перемешаны, они обмениваются ничего не значащими фразами в атмосфере, подогретой шампанским и любезными дамами. Все же группа "прожигателей жизни" не должна слишком много двигаться. Они развлекаются в своем кругу, образуя фон для жизни Виолетты, жизни, полной мнимого счастья; но ведь Виолетта считает его настоящим, полагает, что именно такова ее судьба.

Виолетта - натура особенная, она непохожа на окружающих. Благодаря тонкому вкусу и какой-то прозрачной красоте она находится как бы в стороне от событий и ступает по жизни, кажется совершенно не запятнав себя. Изящная и романтичная, она желает нравиться, ценит красивые вещи и богатых людей, которые могут обеспечить ее этими вещами, но и не хочет расстаться со своими мечтами. Ее мечты просты и обычны, однако им не суждено сбыться.

Виолетта прекрасно понимает, что ее здоровье подорвано неизлечимой болезнью. Она ведет борьбу против своей болезни с почти безумной решимостью, переходя от развлечения к развлечению, в вихре бесшабашного веселья.

Во время первого действия ее живость кажется слегка принужденной. Она боится будущего и пытается спастись от своего страха, бежать от него в веселую жизнь. Но одно-единственное искреннее признание в любви, одна фраза, напоминающая ей о девических мечтах, наполняют ее сердце сомнениями, неуверенностью. Наедине с собой она робко думает о возможности настоящей, серьезной любви - и в это время чувство уже зарождается в ее сердце. "Ах, той любви, что весь мир наполняет... Светлое счастье, счастье любви". Вместе с этой тонкой, чрезвычайно популярной мелодией Альфред входит в сердце Виолетты, глубоко взволновав ее.

Вначале Виолетта не желает слушать признаний, отвергает его любовь. Ей хочется жить на свободе, переходить от одной прихоти к другой. Знаменитая ария, которая завершает первое действие, мастерски передает все разнообразие чувств Виолетты. Сколько вокальных оттенков звучит в задумчивом речитативе, когда Виолетта спрашивает сама себя: "Ужели это сердце любовь узнало?" Пылкая откровенность юноши глубоко тронула и

взволновала ее. Разве можно отвергнуть такое чувство? Не правильнее ли пожертвовать блестящей, но пустой жизнью, одиночеством среди равнодушной толпы?

"Не ты ли мне в тиши ночной..." - мечтает она, и мелодия легко порхает, словно крылья бабочки. Это медитация, которая постепенно переходит в гимн: "Ах, той любви, что весь мир наполняет силой могучею". Она полна сомнений, но серенада Альфреда вновь пробуждает в ней мятежные чувства. "Быть свободной, быть беспечной", - поет Виолетта, мелодия наполнена магическими трелями, "смеющимися" каскадами нот. Этот неописуемый лирический взрыв приводит первое действие к завершению. Второе действие начинается в деревенском домике под Парижем. На дворе январь. Впрочем, это указание композитора часто не принимают в расчет, и мы попадаем в прекрасный, освещенный солнцем парк, видим большую веранду деревенского дома, куда Виолетта, как правило, входит с охапкой свежих цветов. Не стану отрицать, что весну люблю больше, чем зиму. Однако в данном случае я предпочел бы увидеть запотевшие стекла, камин с пылающими дровами, обнаженные деревья в парке, хотел бы ощутить холод, который подавляет чувства и замедляет движения.

Альфред счастлив - он вырвал Виолетту из ее окружения и, победив ее сердце, чувствует себя настоящим мужчиной. Он охотится в лесах, парит в облаках золотых грез. Не зная, каких средств требует их загородная жизнь (или не задумываясь об этом), он возвращается к реальности только тогда, когда Аннина, преданная горничная Виолетты, приезжает из Парижа и рассказывает, что ездила туда продавать лошадей и экипаж, чтобы выручить тысячу луидоров.

Пристыженный Альфред обещает добыть необходимую сумму. Как жаль, что кабалетта, которая придает Альфреду некоторую долю респектабельности, обычно купируется. "Какой позор! Как слеп я был!" - поет он, обещая достать деньги.

Я сочувствую Альфреду и Виолетте, понимаю их преданность своему деревенскому раю. Когда я был молодым и удачливым баритоном, я построил очаровательный домик с большим садом у моря. Мой домик располагался недалеко от Чивитавеккьи, мы проводили там все свободное время и называли свое пристанище виллой "Отдохновение". Но вскоре это слово приобрело иронический оттенок, поскольку дом всегда был переполнен родственниками, друзьями и коллегами, которых, конечно, мы принимали с искренней радостью. Гости приезжали к нам со всех концов мира, поэтому для "отдохновения", естественно, времени не оставалось.

Разумеется, нам было нелегко принимать такое количество гостей и чувствовать себя свободно, как и положено ощущать себя дома. Мы пели, рисовали, читали, играли в разные игры. Мы ходили к морю, плавали, удили рыбу, катались на лодках. По ночам устраивали в саду пикники. Мы строили фантастические планы, разбирали по частям и вновь собирали наши машины, играли в карты, стреляли из лука. Когда количество кроватей в доме перевалило за цифру 18, в ход пошли разнообразные кушетки и диваны, на них прекрасно себя чувствовали те, кому не хватило кроватей. Это было замечательное время, хотя немного сумасшедшее. Вспоминаю свой домик, потому что понимаю - Виолетта тоже мечтала о счастливой жизни с Альфредом в сельском уединении. Но на ее вилле, так же как и в моем "Отдохновении", тихая жизнь внезапно кончилась и настали дни отнюдь не спокойные.

Мечта Виолетты оказывается грубо разбитой. На протяжении второго акта мы становимся свидетелями тяжелого дня - приходят и уходят разные люди, ставящие перед Виолеттой неразрешимые проблемы.

Прежде всего, она вынуждена заботиться о своем финансовом положении, раньше о подобных вещах задумываться не приходилось. Виолетта не рассказывает о своих заботах Альфреду. Она ждет визита какого-то "делового человека", вероятно, ростовщика, которому хочет заложить или продать часть драгоценностей. Приходит садовник, затем посыльный с почты приносит письмо от Флоры. Подруге удалось найти адрес Виолетты, как та ни скрывала его, и Флора приглашает ее в этот же вечер на бал. Виолетта смеется - ей забавно даже подумать, что Париж может вновь привлечь ее. Затем, совершенно неожиданно, появляется отец Альфреда, которого она так боится. С его приходом трагически рушится прекрасный, но хрупкий мир счастья Виолетты.

Играя Виолетту в первом действии, надо точно передать ее образ мыслей, ясно обрисовать способ ее существования. И голос и движения молодой женщины легки, она грациозно элегантна и даже чуть-чуть фривольна. Виолетта с любезностью хозяйки, но не вникая в суть, следит за беседой гостей, которая в общем-то ее не интересует. Но она умеет подчеркнуть то, что действительно привлекает ее внимание. Внутренний мир Виолетты предельно отличается от внутреннего мира остальных женщин, резвящихся в гостиной. Она прекрасно понимает это и, находясь в хорошем расположении духа, забавляется.

С улыбкой, но вместе с тем серьезно и вполне искренне она благодарит Виконта за драгоценный подарок - нового преданного

друга, Альфреда Жермона. Однако, когда молодой человек клянется ей в любви, она не без издевки смеется над ним. "Я о такой большой любви забыла..." - говорит она и разрушает серьезность момента блистательным финальным вальсом.

Но во втором действии перед нами уже совершенно другой человек. Грациозная элегантность манер и поведения, конечно, остаются, но беззаботная радость исчезла, серьезность Виолетты усугубляется тем, что она знакомится с изнанкой жизни и вынуждена как-то справляться с ее трудностями. При появлении Жермона-отца Виолетта сдерживает удивление, но на его оскорбления реагирует мгновенно и с достоинством. "Женщина я, синьор мой, и здесь я дома". Реакция Виолетты производит впечатление на Жермона и изменяет его тактику, может быть, неосознанно для него самого.

Эта трудная встреча совсем не похожа на ту, о которой Виолетта могла мечтать. Пытаясь доказать Жермону, что она вовсе не собирается использовать его сына в своих корыстных интересах, Виолетта показывает ему документы, свидетельствующие о продаже ее собственности. С пылкой неустрашимостью Виолетта хочет отбросить свое прошлое, оно больше не существует для нее. Она искренне раскаялась, и господь простит ее, утверждает Виолетта.

Однако старик непреклонен. Он пришел сюда, чтобы спасти честь семьи: он хорошо подготовился к встрече и твердо отстаивает ханжеские моральные устои своего времени. Устои эти особенно важны для буржуазии, а Жермон столь безоговорочно придерживается их еще и потому, что жених его дочери, сестры Альфреда, отказался идти с ней под венец до тех пор, пока Альфред не порвет постыдную связь с Виолеттой.

Просьба отца изливается в столь трогательной мелодии, что Виолетта постепенно приучает себя к мысли о недолгой разлуке с любимым. Но, как оказывается, и этого недостаточно. Жермон-отец недвусмысленно дает понять, что она должна покинуть его сына навсегда. Жестокими и горькими словами он рисует картину ее неизбежного будущего, хотя в глубине души сам глубоко потрясен природным чувством собственного достоинства, присущим Виолетте, поскольку ожидал встретить здесь вульгарную женщину.

Напрасно Виолетта умоляет его сжалиться, рассказывает о своей болезни и одиночестве. Диалог становится более человечным, Жермон обнаруживает некоторую долю сострадания, но он не может и не хочет отказаться от своей цели - Виолетта должна навсегда расстаться с Альфредом. Его сердце не осталось равнодушным к отчаянию Виолетты, он глубоко тронут ее

искренностью, но не дает эмоциям поколебать свою решимость.

Они оба борются с собственными чувствами. В трогательной и драматичной кульминации, когда Виолетта открывает, что она неизлечимо больна, Жермон не может подавить неподдельной жалости. Но Виолетта теперь понимает: продолжать борьбу против устоев общества и против собственной судьбы безнадежно. Она падшая женщина и навсегда останется таковой в глазах света и в глазах мужчин.

"Дочери вашей, юной и чистой..." - поет она в конце сцены с выражением непередаваемого волнения и пафоса. Она также просит Жермона, чтобы он рассказал потом Альфреду о ее жертве. Эта жертва превращает Виолетту в благородную женщину, которая вызывает восхищение и любовь у всех, даже у Жоржа Жермона.

Плача, Виолетта должна заставить плакать всех вокруг. Но мы плачем не только оттого, что видим ее мокрые от слез глаза, - главное, мы слышим голос, который передает всю тоску ее души. Виолетта понимает, что все ее мечты разбиты вдребезги и жизнь постепенно, день за днем, уходит от нее.

Жермон-отец, деревенский дворянин, никак не ожидал встретить такую чувствительную и чистую сердцем женщину. Человек, почитающий авторитеты и незыблемую привычную мораль, он шел на встречу с Виолеттой неохотно, с каким-то внутренним сопротивлением. Добившись своей цели, он уходит - униженный и глубоко потрясенный внутренним благородством Виолетты. Они с неподдельным чувством обнимают друг друга, и, прощаясь, Жермон с искренним уважением целует Виолетте руку.

Оставшись одна, Виолетта с нежностью прижимает к щеке руку, которую он поцеловал. Потом она быстро набрасывает несколько строк, зовет Аннину и просит удивленную служанку проследить, чтобы записку отправили в Париж. Когда горничная уходит, Виолетте остается исполнить еще одно страшное дело - написать письмо Альфреду.

"Надо написать Альфреду... Но что сказать? Откуда взять мне силы?" Звуки скрипок в этот момент буквально разрывают сердце. Ничего не остается от той Виолетты, которую мы знали. Страшная трагедия обрушилась на голову бедной женщины, сломила ее. Виолетта торопливо пишет несколько слов Альфреду, затем, смущенная его внезапным появлением, быстро прячет записку.

Альфред, видя волнение Виолетты, приходит в смятение. Может показаться, что он еще более взволнован, чем Виолетта. Ведь только женщина всегда находит в себе силы, чтобы скрыть боль и страдание. Виолетта дала слово, она уже сделала выбор -

решилась оставить Альфреда и вернуться к прежней жизни, но думать об этом ей невыносимо больно. Она предпочитает улыбаться, а затем вдруг сотрясается от мучительных рыданий. В пароксизме рыданий и диких слов, на фоне сгезсепд.о голоса и чувств, она умоляет Альфреда любить ее всегда - и так, как она любит его. Ее страдальческий возглас: "Альфред мой! Я так люблю тебя! Люби, люби меня!" - вызывал отклик любой зрительской аудитории в любую историческую эпоху с того дня, как опера была написана.

Альфред в смущении и замешательстве, но он не задерживает Виолетту, поскольку уверен - теперь Аннина не позволит ей продавать ценности. Как только Виолетта уходит, Альфреду приносят письмо. Объятый дурными предчувствиями, он раскрывает его и читает - это прощальные слова Виолетты. Она покинула его навсегда. Вероятно, она вернется к барону Дюфолю.

Альфред охвачен ужасом и гневом. Его бешеные восклицания прерывает появление отца, который возвращается из сада, чтобы утешить сына и убедить его вернуться домой. Жермон-старший выражает свою просьбу в прекрасной арии "Ты забыл край милый свой...". Но все напрасно. Молодой человек поначалу овладевает собой и слушает отца с почтением. Но затем возбуждение и ярость вновь побеждают, и, не принимая предложенного отцом утешения, в каком-то почти детском порыве злости, охваченный жаждой мести, Альфред выбегает из дома и спешит вслед за Виолеттой.

Вторая сцена открывается шикарным приемом в доме Флоры. Толпа пестрит костюмами цыган и пикадоров, кто-то танцует, кто-то предсказывает судьбу. Огромный зал полон гостей, которые с любопытством отмечают, что Альфред появился в полном одиночестве. Герой, соблюдая внешнее спокойствие, садится за стол для игры в карты. Затем появляется Виолетта под руку с бароном Дюфолем. При виде Альфреда она смущается, но быстро овладевает собой и никак не выказывает своей тревоги. Барон же в резком тоне приказывает ей не вступать с Альфредом в какие бы то ни было разговоры.

Из разбитого сердца Виолетты вылетает мучительное восклицание - как устремленная к небу молитва. Оно повторяется три раза. Виолетта жалеет, что пришла сюда, и просит у бога помощи: "Ах, зачем я здесь, о боже, сжалься, пощади меня!"

Флора - любезная и предупредительная хозяйка, однако атмосфера в ее доме постепенно становится все более и более напряженной. Альфред в крупном выигрыше и позволяет себе оскорбительные замечания в адрес Виолетты. Молодой человек явно жаждет скандала, и в конце концов спор за карточным

столом кончается вызовом на дуэль.

Прибегнув к помощи Флоры, Виолетта ищет возможности сказать несколько слов Альфреду. Атмосфера становится почти безумной; Виолетта просит Альфреда уйти, но он обещает покинуть дом Флоры только в том случае, если она последует за ним. Связанная священной клятвой, данной его отцу, Виолетта не может уйти с ним, но и объяснить причину отказа ей тоже нельзя. Утратив последнюю надежду, молодой человек теряет самообладание. Он зовет гостей из соседней комнаты и публично оскорбляет Виолетту. Бросая ей пачку денег, Альфред просит окружающих быть свидетелями: он заплатил ей за услуги. Входит Жермон-отец, суровый, осуждающий. Он произносит: "Кто мог решиться..."

Гости в ужасе, а Альфред, уже раскаиваясь в совершенном, восклицает: "О, что я сделал? Подумать страшно! Любовь и ревность, ее измена терзают сердце..." В этом большом музыкальном ансамбле трагический голос Виолетты царит над всеми голосами, по-прежнему утверждая ее неумирающую любовь к Альфреду.

В третьем акте перед нами Париж в разгар карнавала. С улицы раздаются веселые крики толпы, они просачиваются сквозь полурастворенные окна в затемненную комнату, где лежит умирающая Виолетта. Когда она что-то говорит, вы слышите, какой у нее слабый и усталый голос. В ней не осталось ни малейшего следа суетности или ветрености. Виолетта читает письмо Жоржа Жермона, в котором тот описывает, как прошла дуэль, как был ранен Барон - теперь он выздоравливает; Жермон сообщает также, что Альфред вернулся из-за границы.

Он, конечно, поспешит к Виолетте, чтобы вымолить ее прощение, ведь отец рассказал ему всю правду. "Лечитесь... вы достойны лучшей участи..." Слезы душат Виолетту, и она в отчаянии восклицает: "Поздно! Ждала их я долго, но ждала напрасно!" Смерть уже поджидает ее, чтобы заключить в свои объятия, - и Виолетта знает об этом.

Виолетта одна, она послала Аннину с каким-то поручением. В страшной тоске героиня прощается с прошлым и своими прекрасными мечтами... Все кончено. "Простите вы навеки, о счастье мечтанья..." Какая прекрасная музыка! Обнаженно простая, она рассказывает о страсти и боли бедной одинокой души. Жестокость пустого и одновременно сурового света с нечеловеческим равнодушием вынесла смертный приговор этому нежному созданию.

Но вот вбегает возбужденная Аннина: Альфред вернулся! Он идет сюда! Виолетта встает с кресла, делает несколько

неуверенных шагов навстречу Альфреду и падает в его объятия. Они обнимают друг друга, и музыка взмывает, переполняясь безумной радостью и счастьем Виолетты. Ее лицо, ее голос, все вокруг освещается, открывается источник новой силы, новой надежды. Молодые люди с лихорадочной поспешностью начинают строить планы на будущее, словно надеются на счастье. Но пламя вспыхивает ненадолго. Оно мерцает, постепенно догорая, и Виолетта молит бога сохранить ей жизнь теперь, когда радость вернулась в ее сердце.

Появляется Жермон-старший. Его мучают угрызения совести, поскольку в совершающейся трагедии большая доля его вины. На помощь Виолетте спешит посвященный во все доктор, который старался вылечить ее, помочь ей. Она оглядывается вокруг и произносит с глубоким пафосом: "Я умру в объятьях того, кто мне так дорог..."

Ангельским, постепенно слабеющим голосом Виолетта обращается к Альфреду. Она передает ему свой портрет и просит подарить его девушке, на которой он когда-нибудь женится. Неожиданно ей становится легче, она чувствует, что все страдания остались позади, новая жизнь вливается в нее. Улыбаясь, излучая сияние, она поднимается - и падает замертво в объятия Альфреда.

В этом месте Виолетта второй раз улыбается по-настоящему счастливой улыбкой, впервые она так улыбалась в конце первого действия.

Трудно давать советы певице, которая берется за эту сложную, бесконечно человечную, прекрасную женскую роль. Отдайте образу все свое сострадательное участие, все свое сердце; полностью отождествите себя с трагической героиней - так, чтобы вы и она стали одним существом.

Когда заканчивается первое действие, исчезает вся легкомысленная веселость Виолетты; оставшиеся три акта героиня живет в тоске и боли. Театральная иллюзия должна создаваться из реальности столь глубоко прочувствованной, что она становится - на самом деле становится - истиной.

После того как вы справитесь с серьезными вокальными трудностями, полностью посвятите себя проникновению в глубины образа. Пусть ваше сердце будет свободным и наслаждается, создавая этот великолепный образ. Роль Виолетты - драгоценный дар, который преподнесли певицам Верди и господь бог.

Конечно, все персонажи оперы написаны блестяще и достойны самого внимательного подхода, но Виолетта - абсолютный лидер. Это ее вечер, и если актрисе не удастся

полностью завладеть вниманием публики, все остальное никому не нужно.

ГЛАВА 10. «СИМОН БОККАНЕГРА»

Действие оперы Джузеппе Верди "Симон Бокканегра" происходит в XIV веке в Генуе и развивается на фоне борьбы между аристократией и народом. Первоначальный вариант либретто написал Пьяве - по мотивам драмы Антонио Гарсиа Гутьерреса, однако позднее текст переделал и отшлифовал Арриго Бойто. Мы можем совершенно точно указать дату, когда происходят события, описываемые в первой картине, - 23 сентября 1339 года. В этот день реально существовавший Симон Бокканегра стал первым дожем Генуи, избранным всенародно.

Согласно либретто, Симон прежде был корсаром, вел полную приключений жизнь, охранял Геную от набегов африканских пиратов, и подвиги Симона снискали ему заслуженную славу. В Прологе Симон возвращается в родную Геную, его призвал Паоло Альбиани, который от имени Симона поднял на борьбу простых людей. Есть еще одна, не менее важная причина возвращения Симона: он ищет Марию Фиеско, которая ныне томится в неволе в замке своего отца, аристократа Джакопо Фиеско.

У Симона и Марии была внебрачная дочь; девочка оставалась на попечении Симона, но в один прекрасный день исчезла при загадочных обстоятельствах. Паоло считает, что, коль скоро Симон будет дожем Генуи, даже такой человек, как Фиеско, не осмелится отказать ему в просьбе и нежно любимая Мария станет наконец женой Симона.

Противники встречаются недалеко от дворца, и Симон смиренно просит прощения у Фиеско за то, что нанес оскорбление семейной чести. Старик жаждет отомстить Симону, но отвечает, что у того есть один-единственный шанс заслужить прощение: Симон должен вернуть ребенка. Когда Симон объясняет, что малютка исчезла, Фиеско презрительно отталкивает его и уходит. Оставшись в одиночестве перед застывшим в безмолвии замком, Симон решает силой завоевать Марию. Он входит в замок, но видит там свою возлюбленную мертвой.

В тот момент, когда он, шатаясь, объятый ужасом, подавленный горем, выходит на площадь, народ, поднятый и воодушевленный Паоло и мелким заговорщиком Пьетро, врывается на сцену. В одну из самых скорбных минут его жизни Симона провозглашают дожем. Музыка удивительно "передает контраст между его личной трагедией и публичным триумфом.

Между Прологом и основной частью драмы проходит

двадцать пять лет. После некоторых поистине "акробатических" вычислений получается, по-моему, вот что: в год избрания дожем (1339) Симону 23 года, умершей Марии Фиеско 20 лет, а потерянному ребенку, тоже Марии, 3 года.

Итак, Симон стал дожем, и партия плебеев пришла к власти. Фиеско, под именем Андреа, тихо живет в доме, принадлежащем огромному семейству Гримальди, его наперсницей стала юная Амелия Гримальди, которая ребенком попала в семью Гримальди и заменила им умершую дочь. На самом деле Амелия, конечно, не кто иная, как давным-давно потерянная Мария, дочь Симона и Марии Фиеско, хотя никто об этом не догадывается, даже она сама. Амелия любит молодого дворянина Габриеле Адорно и страстно любима им.

Однажды дож, приехавший в замок Гримальди, чтобы сосватать Амелию за своего приверженца Паоло, с огромной радостью узнает в ней потерянную дочь. Симон запрещает Паоло жениться на Амелии-Марии, и тогда Паоло пытается похитить девушку.

На протяжении действия оперы Мария дважды защищает дожа, буквально прикрывая его своим телом, когда на него нападает бесстрашный Адорно. Но в конце концов, убедившись, что Мария - дочь Симона, Адорно клянется ему в верности. Дело кончается свадьбой, и Симон, которому Паоло подсыпал медленно действующий яд, в беседе с Фиеско открывает тому всю правду, что кончается торжественным примирением противников.

Симон благословляет молодых и умирает с именем своей Марии на устах.

Теперь давайте вернемся назад и поговорим сначала о второстепенных персонажах, населяющих пространство драмы. Начну с того, кто совсем не поет, но играет важную роль в действии. Это Капитан лучников - я считаю этот образ своим личным открытием! Открыл я его, как ни странно, находясь в Калифорнии и листая старую книгу по истории, датированную 1579 годом, которую я нашел в знаменитой коллекции Франка де Беллиса. Автор этого фолианта, Петро Сентинати, детально описывает обязанности Капитана в те времена.

Капитан являлся хранителем ключей от города и атрибутов государственной власти. В Прологе, вместе с представителями города, он встречает Симона, который только что избран дожем Генуи. Он должен постоянно сопровождать дожа, носить герцогский меч, представляя военную силу города. В Зале Совета он всегда стоит возле трона. В моменты опасности Капитан вбегает со стражей в кабинет Симона. А когда дож умирает, Капитан обязан покрыть тело покойного знаменем города.

Поговорим о Пьетро - одном из представителей партии плебеев, прямо скажем, не особенно значительном. Пьетро не выбрал бы вождем Симона, но под влиянием умного и честолюбивого Паоло присоединяется к мятежникам. От него много пользы - Пьетро поднимает на борьбу ремесленников, рыбаков, матросов и т. д. В Прологе он деловито снует в толпе, призывая народ к мятежу и склоняя отдать голоса в поддержку Симона.

Позднее Пьетро даже делает определенную карьеру - его избирают в Совет, он купается в почестях, предвкушает наслаждения от богатств, обещанных ему Паоло, и все же остается в подчинении у более сильной личности. Пьетро не отдает приказов, он их исполняет.

По указанию Паоло он пытается похитить Амелию, и в сцене, которая происходит в Зале Совета, именно он, охваченный страхом, говорит Паоло: "Беги, или тебя схватят!"

Когда Пьетро появляется в последний раз (сцена в кабинете дожа), он по-прежнему исполняет приказание - Паоло посылает его за Адорно и Фиеско, взятыми под стражу. Доставив их на место, Пьетро исчезает и больше на сцене не появляется. Я сомневаюсь, чтобы в дальнейшем, когда происходит сражение, он принимал в нем участие. Гораздо более вероятно, если иметь в виду тот человеческий тип, к которому он принадлежит, что Пьетро, накопив достаточные средства, удалился в сельскую местность и, возможно, даже выращивает цветочки.

Служанка Амелии - очаровательная маленькая женская роль. Поскольку в то время в среде дворян считалось модным иметь рабов-черкесов, я, когда впервые ставил оперу, дал Амелии в услужение горничную-черкешенку. Эта фигура внесла прелестный экзотический оттенок в мрачный колорит суровой архитектуры и строгих костюмов того периода.

Служанка должна двигаться грациозно, с тонким чувством ритма. Когда она. появляется на сцене впервые (сцена в саду), ей стоит принести легкую шаль и накинуть ее на плечи госпожи до того, как Амелия начнет петь свою первую, очень важную арию "Как в этот темный час". Когда служанка ненадолго появляется во второй раз - чтобы возвестить о появлении посланника дожа, ей надо произносить текст ясно и медленно. Нужно точно рассчитать ее выход: служанка ждет появления Амелии и только тогда поет свою фразу. Она не кланяется посланнику (посланником является Пьетро), но жестом приглашает его войти. Только после слов Амелии: "Пусть войдет", относящихся к дожу, служанка удаляется, сопровождая посланника.

Паоло, отрицательный персонаж оперы, существенно

отличается от Пьетро и играет гораздо более значительную роль. Когда мне впервые представилась возможность поставить "Симона Бокканегру", помню, как я поспешил к маэстро Серафину, чтобы заручиться его поддержкой и посоветоваться. Поздравив меня, он тут же спросил: "А кто будет у вас петь Паоло? Выбирая певца на эту партию, вы должны быть абсолютно уверены, что у него прекрасный голос и, главное, что он умный, тонкий актер. Эта роль очень важна".

Паоло Альбиани - золотых дел мастер, ему принадлежит лидирующая роль в партии плебеев. Сам Верди в письме к Бойто подчеркивал значимость этого персонажа. "Жаль, - писал композитор, - если такие мощные стихи будут вложены в уста заурядного мошенника... Поэтому я принял решение: Паоло не будет мелким злодеем".

Паоло честолюбив, беспощаден и по-настоящему зол. Любя золото, с которым он имеет дело благодаря своей профессии, он постоянно, поскольку позволяет положение, богато одевается, игнорируя суровые вкусы того времени. В качестве канцлера он может позволить себе не обращать внимания на строгие правила, которые вводит дож. Разве не он посадил Симона на трон? Чем более великолепен его наряд, тем более театрально эффектным будет его крах в конце драмы.

Уже в Прологе Паоло демонстрирует умение манипулировать общественным мнением, без очевидных усилий привлекая народ на свою сторону. Но он способен на измену ради собственной выгоды. Кстати, вот что писал Бойто в письме к Верди по поводу Паоло:

"Хорошо, если Паоло примет активное участие в последующем восстании гвельфов, которые пожелают свергнуть дожа. Его должны схватить, посадить в тюрьму и приговорить к смертной казни. Тогда мы в конце концов увидели бы, как дож хоть кого-то приговаривает к смерти!"

Удача начинает изменять Паоло после сцены в саду у замка Гримальди. Симон, выяснив, что Амелия Гримальди - его потерянная дочь, жестко и резко отказывает Паоло в его притязаниях на руку Амелии; в порыве разочарования и ненависти Паоло решает похитить девушку.

Позднее, в сцене в Зале Совета, когда Паоло видит Амелию, входящую вместе с толпой, он понимает, что его план рухнул, и пытается ускользнуть. Но дож останавливает его и подробно расспрашивает - у всех на глазах, прилюдно. В конце концов дож приказывает Паоло наказать того, кто пытался похитить девушку, кем бы ни оказался этот человек.

Трудно описать драматизм сцены, которая дает певцу

великолепную возможность продемонстрировать свое актерское мастерство. Парализованный ужасом, Паоло не может прибегать здесь к чисто внешним, поверхностным приемам. Его движения должны быть напряженными, жесты скупыми; актеру следует строго следить за выражением лица. Надо передать горечь, которой переполнена душа Паоло, ведь он понял, что сам ведет себя к гибели, что рухнули все его честолюбивые замыслы. Он не знает, как уйти от проклятия, - вся толпа требует, чтобы он его произнес. Дож, в котором взыграла кровь старого корсара, презрительно хватает его и швыряет на землю с криком: "И ты произнесешь проклятье!" Паоло громко, с отчаянием восклицает: "Пусть он будет проклят!", после чего мы слышим полный ужаса шепот толпы: "Будь проклят", который леденит кровь.

Это очень сильная сцена, требующая, как верно отметил Серафин, двух прекрасных, тонких актеров.

В следующей сцене (в кабинете дожа) к Паоло частично возвращается самонадеянность. Вначале он бросает яд в бокал с водой, который стоит на столе у дожа, затем подстрекает двух заключенных, Фиеско и Адорно, убить Симона. Фиеско с негодованием отказывается: он неспособен пасть так низко, и его отправляют обратно в тюрьму. Но Паоло удается разбудить ревность в сердце Адорно: он убеждает юношу, что Амелия - возлюбленная дожа. Затем Паоло уходит, оставляя Адорно в одиночестве, и запирает комнату.

В третьем акте его интриги раскрыты. В цепях, потерпев полный крах, он противится заключению в тюрьму, изрыгает полные ядовитой злобы слова и в финальной вспышке ярости открывает, что отравил дожа.

"Теперь он, наверное, умрет раньше, чем я!" - кричит Паоло. Мне кажется, эти слова не следует произносить с торжествующей усмешкой, скорее они должны передавать ужас Паоло перед неминуемой развязкой. Заговоры и яд - вот средства того, кто является негодяем по своей сути, и, мне кажется, Паоло пронизывает настоящий ужас, когда собственная его смерть стоит рядом.

Габриеле Адорно - по существу тонкий и благородный человек, но обладающий неистовыми страстями. Его любовь к Амелии не чужда ревности, и он легко верит любым наветам, когда речь идет о доже. Кроме того, мы должны помнить, что он находится под влиянием Андреа (Фиеско), чья ненависть к Симону с годами не утихла.

В сцене, которая происходит в саду Гримальди, Габриеле оповещает о своем появлении, еще за сценой исполняя две великолепные строфы. Эти строфы - с ритмом баркаролы,

звучащие под аккомпанемент арфы - напоминают песню трубадура. Лучше всего, если певец в точности исполнит указания Верди: первую часть споет издалека - ben lontano, как сказано у композитора, а вторую - приблизившись, piu vicino.

Хочу отметить, что здесь, как и во многих других частях оперы, остро и пленительно ощущается близость моря, его необъятных просторов. Действительно, море в определенном смысле является одним из главных героев оперы - жизнь Бокканегры и его последние мысли перед смертью связаны с морем. Когда я ставил оперу, даже действие Пролога развивалось возле моря.

Любовный дуэт Адорно и Амелии следует исполнять с настоящим благородством; не надо объятий, здесь нужна спокойная элегантность движений, благородная сдержанность отношений. Адорно вместе с Амелией внимает словам посланника дожа - тот сообщает, что сейчас здесь появится сам дож. Юноша с радостью принимает смелое предложение девушки - им надо поспешить обвенчаться, чтобы избежать сватовства Паоло, ведь Симон просит руки Амелии для своего приближенного.

Амелия уходит, чтобы подготовиться к приему дожа. Появляется Фиеско (Андреа), Адорно просит его благословить их брак с Амелией. Побуждаемый законами чести, Фиеско открывает юноше, что Амелия - не родная дочь Гримальди и что происхождение девушки неизвестно. Для Адорно это безразлично, он хочет жениться на Амелии, и в мелодии, полной почти религиозной красоты и благородства, Фиеско дает свое благословение.

Сцена в Зале Совета. Симон смотрит на площадь через огромное окно и узнает Адорно (но не Фиеско), который сражается на стороне гвельфов. Когда толпа врывается на сцену, они оказываются рядом, и неистовый, задыхающийся молодой человек бросается на дожа с обнаженным мечом. Его останавливает только внезапное появление Амелии: девушка бросается между ними и защищает отца своим телом.

Амелия рассказывает о попытке похитить ее. Патриции обвиняют в этом плебеев, а плебеи - патрициев. Враждующие партии бросаются друг на друга с обнаженными мечами. Их останавливает полная страсти речь Симона, он призывает всех к миру, и в конце огромного ансамбля Адорно с чувством собственного достоинства отдает ему свой меч. Симон, оценив мужество юноши, отказывается принять меч. Оставшись с глазу на глаз, Симон и Габриеле демонстрируют взаимное уважение. Здесь следует достаточно длинная пауза, которая крайне

необходима - она позволяет Адорно удалиться в сопровождении стражи, а Симону спокойно, не спеша, вернуться к трону.

Эти сцены очень сложны, они должны быть предельно точно рассчитаны по времени. Зачастую нас подстерегают здесь самые неожиданные "сюрпризы". Помню, однажды, когда я пел Симона в театре "Сан Карлуш" в Лисабоне, тенор, подняв меч со словами: "О небо! Вы человек, облеченный властью!", продолжал взирать на меня с таким ужасом, что я решил, будто все вокруг загорелось. Затем, наклонившись ко мне, он хрипло прошептал: "Я потерял голос".

Желая спасти положение, я бросил на него страшный взгляд и властным жестом показал стражникам, что они должны увести его. Ария Амелии, мой призыв к миру - вся дальнейшая сцена продолжалась без тенора. Однако когда начался большой финальный эпизод, я с большим удивлением увидел Адорно - правда, он был совсем не похож на прежнего - и услышал очень красивую фразу: "Амелия спасена, и она любит меня", которая торжествующе взмыла вверх, под своды зала.

Знаменитый тенор Карло Коссутта случайно оказался в театре и, мгновенно поняв, что произошло, предложил заменить потерявшего голос коллегу. Тот в это время рыдал в своей гримерной. Коссутта не был знаком с расположением декораций, более того, он никогда не пел партию Адорно на сцене. Но благодаря "корректирующим" взглядам и кивкам, которые мы с постановщиком бросали Карло, его удалось провести в полной безопасности через все подводные рифы.

Роль Адорно не таит в себе психологических проблем и очень проста для театрального воплощения. Страстный, преданный, полный энтузиазма, того, что французы называют elan (порыв), он действует всегда элегантно, пользуется выразительными жестами. Когда Адорно узнает правду о родственных связях между Амелией и дожем, он тут же клянется Симону в верности и оказывает ему уважение и поддержку. В конце, когда Адорно провозглашают новым дожем Генуи, актеру не следует важничать и надуваться, надо встать на колени перед мертвым дожем и помолиться за него.

Джакопо Фиеско - гордый аристократ, неумолимый враг Симона; он не идет на примирение до самого конца. Лишь узнав всю правду от умирающего Симона, Фиеско прощает его.

В моей практике только один раз эти два человека действовали в полном согласии с самого начала оперы, правда, их действия не носили характера заговора. Начался Пролог, и во время первого диалога Симона и Фиеско (которого в тот вечер пел Андреа Монджелли) я увидел этакую рощицу из бамбуковых

палочек, высаженную на авансцене, причем из каждой палочки торчал пиратский микрофон. Продолжая диалог с Фиеско, я показал ему эти микрофоны, и мы сразу поняли, что надо делать.

Удивленные слушатели явились свидетелями небывалого зрелища: мощная фигура Монджелли следовала за возбужденным Симоном, мы склонялись и выдергивали один микрофон за другим, при этом Симон не забывал рассказывать неумолимому Фиеско о своей печальной судьбе.

Конечно, потом нам пришлось выдержать настоящую битву - и, увы, эта битва была не последней, - так как невозможно добиться справедливости от бесчестных людей, которые наживаются на наших творческих достижениях.

Однако вернемся к Джакопо Фиеско. Несмотря на интенсивные поиски, мне не удалось найти исторический прототип этого человека, но с уверенностью могу сказать, что он происходит из древнего и славного генуэзского рода. Один из представителей этого рода, герцог Ливорно, занимал важные политические посты и оказывал большое влияние на жизнь города. Из рода Фиеско также вышло по меньшей мере два папы и семьдесят два кардинала Римской католической церкви. Род Фиеско, как бы соревнуясь с такими крупными родами, как Дориа и Спинола, дал стране ряд прелатов, генералов, адмиралов и послов.

В Прологе Джакопо выходит из дворца, где его блудная дочь лежит мертвая. Нам не рассказывают, при каких обстоятельствах она вернулась домой. Мы знаем только, что ее держали в заточении в фамильном замке, чтобы предотвратить скандал, который мог возникнуть из-за ее связи с Бокканегрой. Бедное существо умирает в мрачных покоях, не спев ни единой ноты!

Верди очень точно знает, каким бы он хотел видеть Фиеско. В письме к Рикорди он говорит:

"Для партии Фиеско нужен глубокий голос с несколько жестким, безжалостным, пророческим и мрачным оттенком. Пожалуйста, найдите мне исполнителя с нижним фа и "стальным" голосом".

Думаю, когда Верди писал эти строки, он прежде всего имел в виду первую яростную схватку Фиеско с Симоном, где "стальной" голос и каменное сердце соединяются, чтобы выразить фанатичную гордость Фиеско и его страстное желание отомстить. На мой взгляд, играя Фиеско, надо подчеркивать его аристократизм; даже проявления ненависти и злобы должны быть исполнены достоинства и почти королевского величия. Разница между Фиеско, человеком высокого ранга, и теми, кого он считает плебеями, выражается и в манере его речи: он обращается к

противнику, называя его по имени: "Симон", в то время, как тот называет его почтительно: "Фиеско".

Даже когда Симон на многие годы становится дожем, патриций по-прежнему не испытывает к нему никакого уважения. В сцене, которая происходит в Зале Совета, Фиеско оплакивает Геную в очень красивых и звучных фразах: "О моя страна, какой позор для тебя! Этот гордый город в руках корсара!"

В Фиеско нет ничего недостойного, и в опере есть моменты, когда он испытывает и выражает истинные человеческие чувства. Впервые это происходит в Прологе и воплощается в прекрасных звуках, когда Фиеско поет: "Сокрушенный дух", а хор, расположенный за сценой, с разрывающей сердце тоской возглашает: "Она мертва". Затем Фиеско проявляет живые чувства в саду Гримальди, когда он (в качестве Андреа) благословляет союз Амелии и Адорно. Этот короткий дуэт с тенором имеет почти мистическую окраску и звучит как непроизвольная молитва.

В конце оперы Фиеско все еще с ненавистью ведет внутреннюю борьбу с Бокканегрой, все еще жаждет отомстить за обиду, нанесенную чести его семьи. И только когда Симон открывает ему всю правду, Фиеско прозревает. Осознав ошибку, сопровождавшую его всю жизнь, он бросается в объятия врага - следует один из наиболее трогательных дуэтов из всех, когда-либо написанных Верди. Затем, почти выкрикивая слова, чтобы скрыть свою боль и печаль, он извещает народ о смерти дожа. Эти последние пятнадцать тактов, с очень свободным темпом, эмоциональными паузами и предельно ясным произношением на фоне pianissimo оркестра, должны казаться как бы летящими к небу: туда устремились надежды, упования дожа, его благородная душа.

Амелия Гримальди (или Мария Бокканегра) во многом является типичной женщиной своего времени.

Женственная и вместе с тем смелая, целомудренная и несколько меланхоличная, она живет в изоляции как дочь Гримальди; тем не менее она хорошо разбирается в политических битвах, кипящих вокруг нее, знает о планах изгнанных заговорщиков и боится за своего любимого Адорно, который вовлечен в заговор. Иногда она грезит о детстве, вспоминая маленький домик у моря неподалеку от Пизы, прошлое так непохоже на ее нынешнюю жизнь в гордом замке, принадлежащем гордому роду. Музыка ее первой арии, когда она ждет возлюбленного, напоминает мягкое, плавное движение волн. В этой прекрасной опере присутствие моря всегда ощущается в музыкальной ткани, является одним из средств художественной

выразительности.

Когда появляется дож, Амелия холодно приветствует его: как человек из стана Гримальди, она считает Симона тираном и врагом. Амелия даже не кланяется дожу сразу, на andante mosso, а ждет постукивания небольшого crescendo на тактах 4 или 5. Я интерпретирую это место так: дож должен бросить на нее властный взгляд, требуя уважения к себе как к представителю власти. Когда он видит, что девушка приветствует его глубоким, хотя и несколько запоздалым поклоном, он расслабляется и обращается к ней с вопросом: "Дож говорит с Амелией Гримальди?" Это следует петь в свободном темпе.

"Так все называют меня", - отвечает Амелия неопределенным, скорее враждебным тоном. Музыка в оркестре подчеркивает строгость реплики дожа: "Разве не хотят твои изгнанные братья вернуться на родину?" Затем он протягивает ей документ и ждет, пока она его с интересом читает; там написано, что братья Гримальди прощены.

Что-то неуловимое притягивает Амелию к этому величественному человеку, которого она видит впервые. Неожиданно для себя она начинает рассказывать ему о своей жизни. Конечно, Амелия уже не дитя, но есть что-то детское в ее рассказе о прошлом. Она вспоминает о том, как умерла ее няня, как она сама ушла из дома, заблудилась и потерялась. Амелия вспоминает прошлое с драматическим напряжением, пылом, она не может стоять на месте и все время ходит по сцене. В ее трогательных воспоминаниях снова ощущается присутствие моря. И еще мы чувствуем, как в душе Бокканегры растут возбуждение и надежда. Незаметно они приближаются друг к другу, их чувства как-то странно сливаются, и обо всем этом нам рассказывает музыка.

Allegro moderato Амелия и Бокканегра начинают петь нерешительно, почти шепотом, без дыхания. Затем, когда они сравнивают портреты, темп постепенно ускоряется и идет crescendo, они нежно обнимают друг друга, подхваченные мощной волной чувства. Здесь очень важно правильно исполнить каждую музыкальную деталь. На allegro con espressione нужно очень тщательно и точно исполнять восьмые и шестнадцатые; следует слегка замедлить темп, чтобы полностью сохранить mezza voce; dolcissimo должно быть действительно очень нежным, после чего следует незначительное crescendo. Здесь можно позволить себе немного сценической свободы, помня, что в самом Верди поет душа отца, который всегда с глубокой печалью думает о собственных потерянных детях.

Этот тончайший дуэт невероятно труден, особенно для

баритона, который должен петь мягчайшим mezza voce, причем на очень высоких нотах, как бы переносясь в высшие сферы! Там, на небе, настоящий рай, и не уста, а сердце отца произносит: "Дочь моя, я трепещу при этом слове". Они прощаются с огромной нежностью, дож самозабвенно восклицает: "Дочь моя!" - на верхнем фа. Звучит эта фраза удивительно трогательно, глубоко проникая в наше сердце.

Мне повезло, что я пел в "Симоне Бокканегре" в те времена, когда дирижерам, которые, безусловно, обладали на репетициях всей полнотой власти, все же хватало ума, чтобы прислушиваться к суждениям певцов. "Выскажите свои соображения, - говорил маэстро Серафин. - Если они покажутся мне интересными, мы решим, что делать". В соответствии с этим мне всегда позволяли завершать великолепную сцену в саду на верхнем фа; я стоял на сцене потрясенный, совершенно неподвижно, и в это время закрывался занавес. Эффект получался захватывающий - и с точки зрения вокальной, и с точки зрения сценической, слушатели никогда не оставались равнодушными.

Я знаю, что сегодня не многим хватает смелости или вкуса, чтобы взять на себя ответственность и согласиться на купюры, предложенные актером. (На самом деле, чтобы сохранить "верность оригиналу", многие предпочитают видеть в партитуре лишь то, что лежит на поверхности.) Купюра в конце сцены в саду вызывала разноречивые оценки, но я лично целиком и полностью за нее. В конце концов в следующей сцене Амелия сама подробно и ясно рассказывает о том, как ее пытались похитить. А это все, что требуется. Текст же, который Паоло и Пьетро бормочут в конце сцены в саду, сопровождающийся не самой блестящей музыкой, ничего не добавляет к пониманию происходящего, а только мешает действенно закончить сцену.

Сцену в Зале Совета, появление там Амелии необходимо очень тщательно отрепетировать. Сценически здесь все должно быть предельно четко спланировано, чтобы создать атмосферу героизма вокруг дочери дожа: она входит и бросается к отцу, дабы защитить его от возлюбленного. Следуют речитативы, которые надо исполнять свободно, в соответствии с ситуацией, очень патетично, возвышенно, каждое слово должно произносить отчетливо. С нежностью и выражением какой-то почти детской мольбы Амелия впервые обращается к отцу с просьбой простить человека, которого она тайно любит. А он в свою очередь, весь во власти отцовских чувств, поет legato, rallentando, dolcissimo, пока не наступает долгая пауза. "... Когда она грустит, моя душа переполняется любовью".

Амелия поет арию "В сладкий час". По-моему, для столь

женственного выражения чувств прежде всего необходима предельная ясность артикуляции, потому что именно от нее зависит поведение людей, пришедших на сцену вместе с девушкой. И требуется абсолютная чистота тона для божественного "Мира! Мира!", которое взмывает над заключительными словами страстного призыва дожа к миру: "Молю смиренно мира, молю в скорбях любви!" В следующей сцене, когда в кабинете дожа Амелия обнаруживает Адорно, она снова проявляет смелость и любовь. Подавленная тайной, которую не может открыть, она умоляет возлюбленного удержаться от ревности и гнева и спрятаться, так как слышны шаги дожа.

Симон входит, погруженный в размышления. Амелия спрашивает: "Почему ты так печален, отец?" Эти слова не надо произносить грустным тоном, шестнадцатые достаточно точно передают здесь ее беспокойство.

Когда отец задает ей вопросы, она отвечает уверенно, защищая свою любовь к Адорно. Ее горячность потрясает и трогает дожа; он устало просит ее уйти. Затем он пьет воду, в которую Паоло подсыпал яд.

Амелия, уходя, восклицает: "Великий боже! Как я могу спасти его?" Тревогу Амелии можно подчеркнуть - она идет к двери, затем неожиданно меняет направление и прячется в кабинете, чтобы в случае необходимости защитить отца от Адорно. Мы иногда не придаем значения таким тонкостям, а на самом деле они очень помогают зрителям понять суть происходящего на сцене.

Дож засыпает. Короткий дуэт Адорно и Амелии исполняется возбужденно, sotto voce. Но когда Симон просыпается и поднимает меч на Адорно, Амелия, ни секунды не колеблясь, падает на колени и простирает к отцу руки, защищая возлюбленного. Только после того, как Симон раскрывает тайну, воскликнув: "Дочь моя!", Амелия встает, отец заключает ее в объятия, и так, обнявшись, они остаются до конца трио. Затем, под аккомпанемент хора за сценой, Адорно клянется дожу в верности, добивается его прощения, получает обратно свой меч и покидает кабинет вместе с Капитаном.

В последней сцене Амелия, сияющая невеста, осознает, что отец умирает, лишь услышав его слова: "Все кончено, дочь!" Молодая чета должна выйти из церкви до слов "Кого я вижу?", которые шепчет Амелия, замечая Фиеско рядом с отцом. Музыка здесь подчеркивает счастье героев; и всеобщая радость, пронизывающая начало сцены, весьма эффектно сменяется внезапной печалью и ужасом, когда приближающиеся к дожу для

благословения Амелия и Адорно вдруг осознают ситуацию. Как всегда - слушайте музыку; она - наш лучший проводник и помощник.

Итак, начав с безымянного Капитана лучников, мы в какой-то степени проследили за действиями Симона, реакциями его врагов, последователей и тех, кому принадлежит его сердце. Теперь давайте посмотрим, как описывает Бокканегру его творец, Верди, который знал своего героя лучше всех.

В письме к Джулио Рикорди, написанном в 1880 году, композитор утверждает: "Либо опера существует для певцов, либо певцы существуют для оперы. Это старая аксиома, которую не понимает ни один импресарио, но без нее невозможен театральный успех. Ваш состав хорош для "Скала", но не для "Симона Бокканегры". Ваш баритон (Морель), скорее всего, молод. Конечно, у него есть и голос, и талант, и чувство - все в избытке, но он не сможет обрести спокойную уверенность, внешне ощущаемую властность, очень важные для роли Симона. Эта партия столь же изнурительна, как партия Риголетто, но в тысячу раз труднее. Роль Риголетто существует уже в тексте, и, обладая хорошим голосом и актерской чувствительностью, певец великолепно справится с ней. А исполняя Бокканегру, мало иметь только голос и чувства. Роли недостает театральности, ее надо вылепить самому. Итак, прежде всего здесь нужен большой актер. Страстный, мятущийся, с душой, полной огня, а внешне гордый и спокойный (чего так трудно достичь) - вот что необходимо для Бокканегры".

Другую точку зрения на эту уникальную личность высказывает Эмилио Радиус: "Симон Бокканегра - это роль льва, но льва старого, усталого, измученного врагами. Любя сельский покой, он ввергнут в атмосферу, окрашенную кровью. Фигура Симона Бокканегры - это также проявление глубокой любви Верди к Генуе, Лигурии, к морю. Стариком Верди любил проводить зиму в Генуе, и, если внимательно слушать, можно ощутить в музыке отголосок морских волн - с начала до конца оперы. Море у Верди очень сильное и наивное - с берега на него взирают с восхищением, страхом и почти детским восторгом".Симон - не только первый народный дож Генуи, но, по замыслу Верди, представитель Италии времен Рисорджименто, с которым так тесно связаны все чувства композитора. Речь Симона напоминает письмо, написанное Франческо Петраркой итальянским коммунам и синьориям, где он призывал их прекратить борьбу друг против друга. Письмо это призывало прежде всего к объединению страны: "У Адрии и Лигурии общая родина".

Бокканегра - идеальный правитель, который действует справедливо, руководствуясь честью и любовью. Его гуманность огромна, всеобъемлюща, как отцовская любовь; беспредельны его любовь к стране и неизменная любовь к морю. Симон великодушен, прощая оскорбления; он горячо верит во всемогущество бога. К богу он обращается в последние минуты жизни, забывая о собственном убийце. В финале, просветленный, Симон поручает заботам Фиеско дитя своей возлюбленной, Марии, чье имя он произносит вместе с последним вздохом.

По любым меркам Симон - гигантская фигура, как внешне, так и внутренне. Его не может играть человек небольшого роста. Статуя на гробнице демонстрирует его физическую мощь, а Верди наделяет его моральным величием.

Не могу описать чувства - радость, уважение, истинную любовь, - с которыми я всегда стремился служить этому великому произведению и как исполнитель главной роли, и как режиссер. Самомнение, тщеславие исполнителя, стремление к эффектным трюкам режиссера кажутся мне непростительными грехами. Ведь, ставя оперу, мы являемся лишь интерпретаторами, а не творцами, и наш долг - наилучшим образом воплотить идеи композитора, а не создавать собственные экстравагантные концепции. Конечно, мы должны полностью выложиться, отдать образу все свои чувства, индивидуализировать хорошо знакомую всем роль.

Так называемый "скрытый смысл", который придумали некоторые режиссеры, чтобы показать, как "глубоко" они проникли в реальный замысел композитора, обычно нелеп и заслуживает только презрения. Нет никакой надобности вторгаться в ткань произведения, искажать ход либретто и психологию развития характеров. Нам нужно просто идти тем путем, которым шел композитор, причем до того как он написал первые ноты. Этот путь и легче, и ближе к истине.

Если бы Леонардо да Винчи услышал хоть половину тех "пояснений", которые впоследствии были высказаны по поводу его Джоконды, он, думаю, никогда не приступил бы к картине!

Боюсь, что и в музыке, и в живописи обитает слишком много пигмеев, которые "интерпретируют" творения великих, исходя из собственной амбициозной заурядности.

Однако, чтобы успокоиться, давайте вернемся к величественной фигуре Симона Бокканегры - к его фигуре в буквальном смысле этого слова, которая стоит на гробнице в музее Лигурийской скульптуры и архитектуры в церкви Святого Августина в Генуе.

Как я уже отмечал, статуя изображает высокого, импозантного человека. Это навело меня на мысль о сугубой

важности внешней, физической стороны образа. Вообще-то все сказанное можно отнести к любой роли! Очень советую актерам, размышляя над оперным репертуаром, помнить, что их внешний вид на сцене должен соответствовать избранному образу, быть правдоподобным. Дело не в том, какие партии вам больше всего нравится петь, и даже не в том, какой репертуар больше подходит для вашего голоса, хотя, естественно, все это тоже очень важно. Если в партии Симона Бокканегры на сцену выйдет коротышка, ему попросту никто не поверит, так же как вряд ли кого-нибудь пленит тщедушный, кривоногий Отелло. Красивый актер или некрасивый - это не так важно; надо, чтобы ему верили. В данной ситуации небольшая жертва своему самолюбию, принесенная вами, будет свидетельствовать о вашем уважении и к себе, и к искусству, которому вы служите.

Помню, в молодости я встретил в доме своего учителя, маэстро Джулио Крими, баритона Кармело Мауджери. Он обладал большим голосом, звучным и звонким, и смехом, похожим на раскаты грома. Но телосложением Кармело отличался плотным, да и ростом был невысок. Однако он с большим умом выбрал репертуар, который подходил его внешним данным, и в этом репертуаре имел громадный успех. В частности, он был непревзойденным исполнителем партии Джанчотто в опере Дзандонаи "Франческа да Римини". Вот вам классический пример, когда актер сумел подчинить собственное самолюбие требованиям сценической достоверности.

В Прологе Симон еще молод, это живой, импульсивный корсар. А потом, через много лет, когда, собственно, и начинается действие оперы, перед нами уже появляется благородный правитель. Надо показать, что он постарел, волосы и борода его поседели, но фигура осталась по-прежнему сильной, прямой, манеры спокойны и безупречны, жесты строги и скупы. Горький жизненный опыт прочертил около глаз глубокие морщины, которые еще больше подчеркивают благородство его облика. Походка дожа отличается размеренностью, твердостью.

В нем нет ничего показного. Сила и благородство Симона, которые так мощно действуют на нас, - это качества человека, живущего внутренним миром, миром души; он должен находиться в гармоническом единстве с окружающей действительностью. Когда я ставил "Симона Бокканегру" в Лондоне, декорации изображали здания очень простой архитектуры из белого и серого камня, что подчеркивало генуэзскую суровость. Генуя того времени не признавала также драгоценности, меха - все то, что свидетельствовало о богатстве. Лондонские критики в целом отнеслись к моему замыслу

неодобрительно. Однако на следующий год (возможно, разобравшись в истории или что-то прочитав) они уже взахлеб хвалили "эти прекрасные голые каменные стены".

Сцена в саду Гримальди, в конце которой Симон понимает, что Амелия - его дочь, требует от певца большой глубины чувств, но также и самого тщательного самоконтроля. Слезы тут пагубны, потому что надо петь! И нельзя слишком уж отождествлять себя с персонажем. Помню, как-то я пел за границей и вдруг почувствовал себя таким одиноким, так заскучал по семье, по своей любимой дочери Чечилии, что мне еле-еле удалось сдержать слезы. Но все же я не смог скрыть волнения, и очаровательная, очень добросердечная Мария Канилья заметила блеск в моих глазах. Вместо того чтобы покинуть сцену, она вернулась, расплакалась и обняла меня. И так, не разнимая рук, она оставалась до конца сцены, пока я не спел на mezza voce свое верхнее фа. Это было не совсем то, чего добивался постановщик, но зато эффект получился потрясающий!

Никто из режиссеров не может отказать себе в удовольствии поставить сцену в Зале Совета максимально зрелищно и динамично - я не был здесь исключением. Поддавшись искушению использовать несколько тактов до открытия занавеса, я распорядился поднять его, когда дож сидел уже на троне, а у его подножия стояли все советники Бокканегры.

Мой старый друг, Капитан лучников, приводит посланников от короля Тартарии, которые приносят богатые дары. Среди подарков - золотой меч; блестящий посол передает его прямо мне в руки как символ мира. Впечатляющее зрелище! Хочу добавить, что, сыграв роль Симона несколько сот раз, я по-прежнему каждый раз думал, как бы получше провести сцену в Совете. Подробные рекомендации по поводу развития этой огромной сцены излишни - пожалуй, они даже выглядели бы самоуверенными, так как и Верди и Бойто очень ясно и детально все изложили. "Улучшать" их значило бы оскорблять и композитора, и исполнителя роли Симона.

После разговора в кабинете с Амелией и ее ухода Симон со все возрастающей слабостью склоняется в кресле и думает (а мысли его выражены в очень красивых речитативах) с печальной грустью о бремени власти. Кульминация наступает в потрясающей фразе: "Даже свежая вода имеет горький вкус на устах человека, обреченного властвовать". Однажды, после представления в Лиссабоне, покойный король Умберто пришел ко мне в гримерную и поведал, как глубоко он был тронут этими словами, положенными на великолепную музыку. Динамика у Верди всегда дает быстрое разрешение драматическим ситуациям

и неожиданным поворотам. Так, мы мгновенно переходим от почти ангельских фраз, которые поет Симон в полусне, к сцене, когда он поднимает меч на Адорно и грозит пыткой. И тут же Адорно, узнав о родстве Амелии и Симона, клянется служить дожу, а Симон посылает его остановить сражение - все эти события происходят на фоне великолепного, ритмически четкого хора за сценой.

Форма, сила и колорит финальной сцены абсолютно уникальны. Симон входит, еле волоча ноги, его боль и слабость подчеркиваются жалобными аккордами в оркестре. Держась за стены и колонны, чтобы не упасть, он добирается до окна и простирает руки к своему любимому морю: "О успокоение! Морская зыбь!.. О море!.. О море!.." Успокоенный морской зыбью, Симон не замечает появления Фиеско, которого давно считает мертвым, но странно знакомый резкий голос возвращает его к реальности.

Пытаясь побороть все возрастающую слабость, Симон вспоминает, кому же может принадлежать этот столь знакомый голос. Затем, охваченный радостью и вместе с тем печалью, он громко восклицает: "Фиеско!", узнав старого врага, и благодарит бога за то, что он подарил им возможность примириться перед смертью. Под удивительно красивую и трогательную музыку два старых человека, потратившие всю жизнь на бесполезную вражду, встречаются перед лицом смерти, чтобы вместе порадоваться счастью юной четы, которую оба так любят. Здесь снова сердце Верди скорбит, вспоминая о собственном неизбывном горе.

Когда Симон и Фиеско наконец обнимают друг друга, темп надо замедлить - от слов "Она идет!" до конца, - давая полностью развиться каденции, которая заключает волшебный дуэт: "Пойдем благословить ее..."

Пламя жизни Симона уже едва мерцает, он шатается, поддерживаемый своим бывшим врагом, благословляет ставшую перед ним на колени чету и поет с почти неземным piano короткую, но невероятно трудную молитву: "Боже великий, я их благословляю..." Затем он медленно угасает на своем троне, где остается в течение всего финала.

В pausa lunga (долгой паузе) Симон собирает последние силы и властно, четко произнося слова, провозглашает Адорно новым дожем, поручая Фиеско выполнить его распоряжения. Затем он воздевает руки к небу, к Марии, которую отняли у него, но чей образ он всегда хранил в сердце, и с ее именем на устах замертво падает на землю, а Амелия и Адорно повторяют одно слово: "Отец, отец!"

ГЛАВА 11. «ДОН КАРЛОС»

Если вы хотите создать живой образ в произведении, основанном на реальных исторических фактах, вам придется скрупулезно изучить либретто, буквально "читая между строк", проверить даты, всевозможные ссылки и сноски, а также заняться поисками тех крупиц исторической истины, что заключена в различных фантастических сказаниях и приключенческих романах. Безусловно, вы найдете неточности в либретто. Многие из них привнес либреттист, который, допуская вольности, желал заострить фабулу, дать новый толчок вдохновению композитора. В вердиевском "Дон Карлосе" существенное значение имеет семейная подоплека событий. Мы гораздо лучше поймем произведение, получим большее удовольствие от оперы, если предварительно выстроим в уме следующую цепь.

Карл V, император Священной Римской империи, родился в Генте в 1500 году, а в 1556 году отрекся от престола и удалился в монастырь, расположенный в Эстремадуре, где, как предполагается, и умер в 1558 году.

Его сын, Филипп II Испанский, родился в 1527 году и женился - в третий раз - на Елизавете Валуа в 1559 году, через год после предполагаемой смерти Карла V. (Кстати, второй женой Филиппа была английская королева Мария Тюдор.) Сам Филипп умер в 1598 году в возрасте 71 года, однако в опере, а действие ее происходит примерно в 1560 году, ему всего лишь 33 года, и он вовсе не плетется, по-старчески брюзжа, к своей могиле, как зачастую это изображают.

Дон Карлос, чьим именем и названо произведение, родился в Вальядолиде в 1545 году, он сын Филиппа II от первой жены Марии Португальской, которая умерла вскоре после рождения Карлоса. В 1554 году Филипп женился на английской королеве Марии Тюдор. Брак этот длился недолго и закончился в 1558 году неоплаканной смертью королевы. Король остался свободным и в 1559 году посватался к Елизавете Валуа. Ко времени третьей женитьбы Филиппа Карлосу соответственно было всего 15 лет, и даже если признать, что в те времена молодые люди развивались гораздо быстрее, чем теперь, все же придется пойти на большую натяжку, чтобы допустить вероятность внезапной любви, которая вспыхивает между Карлосом и его молодой мачехой.

Судьба Карлоса, если придерживаться исторических фактов, была очень печальна. Его заточили в крепость Алькасар, где он и умер при загадочных обстоятельствах в 1568 году (через 10 лет

после смерти своего деда и за 30 лет до смерти отца).

В сложнейшем развитии сюжета и интриги персонажи оперы живут и действуют с предельной ясностью и с большим достоинством, что заставляет нас с живым, непосредственным сочувствием относиться к их судьбам и эмоциям. Большая часть героев оперы отличается от реальных исторических персонажей; и я приношу свою личную благодарность Шиллеру, на драме которого основано либретто, за то, что он создал образ идеального человека - Родриго, маркиза ди Позы. В реальной истории такого персонажа не было, но это самый живой, человечный характер во всей драме. И я лично спокойно воспринимаю тот факт, что Дон Карлос - реальный, исторический герой, - слабый физически и умственно, уже в пятнадцатилетнем возрасте причиняет неприятности королю, что и приводит его к тюремному заключению и ранней гибели. Я принимаю все допущения Верди, даже то, что Карлос видит в загадочном кающемся монахе великого императора Карла V, который действительно ушел в монастырь и дата чьей смерти точно не установлена до сих пор. Я не собираюсь фанатично цепляться за факты, если из неточных фактов получается хорошее либретто!

"Он хотел царить над вселенной... Велик Господь..."! Эта великолепная мелодия, торжественно воспаряющая над хором монахов, открывает четырехактную версию оперы, которую Верди написал для "Ла Скала" в январе 1884 года. Премьера первой версии - на французском языке и в пяти актах - состоялась за 17 лет до этого в Париже.

В изначальной редакции оперы первая сцена происходит в лесу Фонтенбло неподалеку от Парижа. Дон Карлос скрывается в свите испанского посла и тайно наблюдает за дочерью французского короля Генриха II, которая должна стать его невестой. Едва увидев это дивное создание, он чувствует, что сердце его наполнилось блаженством. Инфант решается представиться Елизавете в качестве испанского дворянина, чтобы показать ей портрет ее жениха. Елизавета узнает Карлоса, и между молодыми людьми вспыхивает любовь с первого взгляда. Они клянутся друг другу в верности и находятся на вершине блаженства - но, увы, все это трагически быстро обрывается.

В сопровождении придворных входит испанский посол граф ди Лерма. Он приветствует Елизавету как испанскую королеву, суженую Филиппа II - король счел ее подходящей женой для себя, а не для инфанта.

Молодые люди убиты горем, их мечту о счастье безжалостно растоптали. Однако невозможно противиться решению, которое основано на государственных интересах. Ради своего отца,

французского короля, и ради блага своей страны Елизавета соглашается на этот брак. Такая участь, впрочем, не представляла исключения для принцесс в те времена. Елизавета вместе с послом и свитой покидает сцену; Карлос, оставшись в одиночестве, отдается во власть своих чувств и отказывается безропотно принять жестокую судьбу.

В следующей сцене Карлос снова в Испании, он бродит среди гробниц в монастыре Святого Юста. Инфант наблюдает за процессией монахов, а затем, когда они уходят, падает на могилу Карла V и оплакивает утрату Елизаветы, которая стала женой его отца. В одиноком монахе, которого Карлос постоянно видит среди аркад монастыря, он узнает (во всяком случае, так ему кажется) своего деда Карла V, дух которого, по словам людей, обитает в этих местах.

Дон Карлос в отчаянии, его неокрепший молодой ум, ранимый и неустойчивый, сокрушен горем. Инфант вообще становится легкой добычей печали и энтузиазма - в равной степени. Исполнитель с самого начала должен показать полное отсутствие уравновешенности, все возрастающую неуверенность в себе, причем не только в сценическом поведении, но и в окраске голоса; необходимо передать в пении трогающую сердца переменчивость настроений и вместе с тем глубокую тоску Карлоса. Если актеру удастся донести все это до публики, он добьется полного понимания зрителей, хотя не исключено, что они откажут герою в симпатии и даже сочувствии.

Родриго, маркиз ди Поза, верный друг и соратник Карлоса, находит инфанта у гробницы его деда. Они сердечно приветствуют друг друга, и Карлос рассказывает Родриго свою печальную историю, делится с другом отчаянием, которое им овладело.

В этот момент дверь в часовню открывается, и входит Филипп в сопровождении молодой жены - они пришли сюда, чтобы почтить прах отца Филиппа Карла V. Карлос потрясен внезапным появлением любимой, к которой он должен относиться теперь как к матери. Когда процессия удаляется, Родриго утешает друга и призывает его отдать все силы борьбе за свободу Фландрии, стонущей под тяжелым гнетом Испании.

Голоса друзей, увлекаемых энтузиазмом и братской любовью, сливаются в торжественной клятве вечной дружбы: "Ты, кто посеял в сердцах людей любовь". Эта прекрасная мелодия не раз повторяется по ходу оперы и служит символом дружбы Карлоса и Родриго.

Во второй картине первого действия придворные дамы играют и поют возле монастыря, ожидая королеву, находящуюся в

монастыре. Главная из этих дам - принцесса Эболи; она поет "Песню о покрывале" - игривую, забавную песню, смысл которой почти полностью утрачен и затруднен для понимания. Петь надо блестяще, с подчеркнутой живостью, а играть - с шутливой грацией. Это "сражение" всегда великолепно вела Джульетта Симионато.

Появляется королева, ее прекрасное лицо, как обычно, омрачено печалью. Она садится, и паж возвещает о появлении маркиза ди Позы. Родриго, элегантный, полный чувства собственного достоинства; выходит на сцену под восхищенный шепот придворных дам. Во всяком случае, мне всегда казалось, что мое появление сопровождалось именно восхищенным шепотом! Низким поклоном Поза приветствует королеву.

Для актера это очень эффектный выход, и исполнитель должен воспользоваться всеми его возможностями - всего четыре такта музыки, несколько точно рассчитанных шагов и поклон, строго соответствующий ритму. Помните, что входит самый заметный человек Испании того времени. Этот образ, сотворенный страстным умом поэта, привлекает всеобщее внимание и симпатию. Это вымысел, но вымысел очень красивый - символ верности, альтруизма и веры в права человека. Родриго любит свободу и, будучи законченным идеалистом, решается высказать недовольство абсолютистской монархией, требуя свободы и мира для угнетенного народа - и для молодого инфанта.

Маркиз несколько тщеславен, его движения и речь утонченно элегантны. В течение короткого дуэта с принцессой Эболи он мило флиртует с ней, потакая ее кокетству, для того чтобы дать королеве возможность прочесть записку Карлоса, которую Поза тайно спрятал в письмо, посланное Елизавете матерью, королевой Франции.

"Все мы на принца с верой взираем" - в эту арию надо вложить всю душу, если же вы будете думать только о вокальных эффектах, то не добьетесь никакого результата. Энтузиазм, благородство чувств делают Позу масштабным и очень привлекательным героем с первого появления на сцене. Он тонкий дипломат и прекрасно понимает хищническую природу темперамента принцессы Эболи. В арии - молении за Карлоса - он обдуманно и тонко обращается по очереди то к королеве, то к принцессе; в результате Эболи задает себе вопрос, не ее ли любит Карлос. "Любовью пылает, пылает не ко мне ли?" - Испанские красавицы, по-видимому, с большой легкостью загораются ответным чувством.

Во всяком случае, королева принимает Карлоса, и он, стоя на

коленях, просит ее поддержки и заступничества перед королем. Карлос не может больше жить здесь, он хочет, чтобы его послали наместником во Фландрию. Диалог становится все более напряженным, инфант уже не пытается сдерживать свою страсть. Волны воспоминаний о прошлой, столь краткой любви захлестывают его, он теряет самообладание и приводит в смятение Елизавету.

Карлос страшно возбужден; когда он немного приходит в себя, Елизавета, собрав всю свою волю, взывает к его разуму. Она с горечью спрашивает Карлоса, что же он может сделать. Убить отца и затем повести к алтарю свою "мать"? В ужасе, с криком о своем вечном проклятии, Карлос убегает.

Елизавета на коленях благодарит господа, что встреча эта наконец кончилась. Внезапно входит Филипп. Найдя королеву в одиночестве, без свиты, он отправляет в изгнание придворную даму, которая должна была дежурить у королевы, французскую дворянку графиню д'Аланбер, единственную любимую и верную подругу Елизаветы. Когда Филипп в негодовании приказывает графине вернуться во Францию, весь двор потрясен его жестокостью по отношению к королеве.

Естественно, композитор не упускает великолепную возможность написать роскошную арию - в ней Елизавета прощается с единственным верным другом. Придворные собираются покинуть сцену, включая Родриго, который, придя в ужас от поведения короля, не успел еще оказать ему соответствующие почести. Филипп, в скверном расположении духа, подавленный, повелительно обращается к Позе: "Останьтесь!" Маркиз поворачивается и с достоинством приближается к королю. Однако тяжелый, пристальный взгляд монарха требует соответствующего его сану уважения, и маркиз ди Поза опускается на колени, снимает украшенную перьями шляпу. Все это сопровождается мощным crescendo, которое только Верди мог дать здесь с такой поразительной точностью.

Маркиз ди Поза свободно беседует с Филиппом, происходит столкновение двух мощных характеров, которое раскрывает их благородное величие. Тяжелая, жестокая реальность на равных сражается с идеалами мечтателя, чью верность, несмотря ни на что, король высоко ценит. Филипп открывает Позе сердце, делится с ним своими подозрениями, рассказывает о неудавшейся семейной жизни. Король полностью доверяется истинно благородному человеку, которого он наконец встретил.

Что за незабываемые мгновения мы переживали, когда холодные, ястребиные глаза моего родственника, Бориса Христова, встречались с моими - глазами Родриго, ясными и

бесстрашными. С этого мига нами овладевало какое-то наслаждение, и мы словно парили на крыльях до самого конца действия. При этом мы глубоко погружались в предмет нашей беседы - а говорили мы о том, что горячо обсуждается вплоть до наших дней. В артистическом напряжении скрестив мечи, мы как истинные рыцари поддерживали друг друга, а зрители, затаив дыхание, жадно внимали нашему диалогу и разделяли с нами радость проживания таких моментов высшего вдохновения.

Во время одного из наших первых совместных выступлений после моей фразы (произнесенной страстно, но неторопливо): "Они совсем не ищут покоя на кладбище!" - я увидел, как Борис поднял шпагу, чтобы ударить меня, и лицо его выражало в одно и то же время жестокость и испуг. Я не шевелился, мы стояли, глядя друг другу прямо в глаза. Затем медленно, мягко, с выражением оскорбленного достоинства и упрека я буквально выдохнул фразу: "Ужель и мой король проклятью обречен, как был Нерон!" Взяв на себя смелость, я произносил эти слова медленно, хотя такое пение противоречило пометам в партитуре. Мы достигли удивительного театрального эффекта, волнующего и драматичного, добились высшего сценического единства. Мы так же проводили эту сцену и на всех последующих спектаклях. И, несмотря на расхождения с партитурой, дирижеры не мешали нам, позволяли делать необходимую паузу, чтобы наша интерпретация была полностью понята зрителями.

Текст здесь насыщен смыслом, это настоящая политическая дискуссия, и музыка в высшей степени точно "поддерживает" текст. Мы подчеркивали каждую эмоцию, наслаждаясь охватившим нас восторженным возбуждением, которое только мы могли понять до конца, поскольку проживали всю эту сцену.

И тут я неизбежно вспоминаю ошеломляющую, самую роскошную из всех постановок "Дон Карлоса" - спектакль, осуществленный в "Ковент-Гарден" в 1958 году, когда директором там был несравненный Дэвид Уэбстер. Дирижировал спектаклем Карло Мария Джулини, а пели Гре Брувенстийн, Джон Викерс, Федора Барбьери, Борис Христов и ваш покорный слуга. Декорации и костюмы отличались редкой красотой, были великолепны в каждой мельчайшей детали; действо в целом направлял и освещал сверхъестественный гений Лукино Висконти.

Какой-то легкой, волшебной рукой он превратил нас в единое существо, мы составляли один организм; дни и недели репетиций пролетели мгновенно, мы даже не успели почувствовать усталости, напряжения от работы. Все участники спектакля глубоко прониклись ощущением, что мы вот-вот создадим

произведение искусства редкой красоты, и у нас не было времени размышлять о том, как мы с этим справимся... Но не только мы трудились, охваченные какой-то лихорадкой, вся оперная труппа оказалась вовлеченной в водоворот нашей работы. Нам помогали все - в репетиционных помещениях, на сцене, где милая Стелла Читти (ассистент режиссера) - с мягким голосом, но весьма дельными и точными замечаниями - всегда бросалась на помощь. Жар, с которым работала вся труппа, был настолько горяч, что отлился в одну из золотых страниц оперной истории.

Конечно, не обошлось без проблем. Наиболее удручающей - и отчасти забавной - оказалась история с собаками. Лукино выбрал для спектакля двух великолепных псов (не помню точно, шотландской или ирландской крови). Псы были огромные, с богатыми воротниками из серебристой шерсти, такие сильные, что с ними едва справлялся молодой человек, который вел их на поводке.

Собаки выходили на сцену вместе со свитой короля Филиппа, под пронизывающим взглядом Бориса Христова. Но во время репетиции в костюмах, когда Борис с гневом произнес фразу: "Вы одни здесь, королева?", более крупная из собак посмотрела на него с любопытством и, подняв морду, ответила: "Ваф! Ваф!" Ужас! На псов надели намордники и убрали их подальше, в глубину сцены, где каждый вечер они дурачились с большой опасностью для спектакля. В конце концов их пребывание на сцене решили сократить; собаки появлялись со свитой совсем ненадолго перед выходом короля - к счастью, их уводили до нашего дуэта.

Беседа между Позой и деспотичным королем, тиранический характер которого заставляет всех дрожать от страха, завершает действие; они прощаются, произнося трогательные слова. Король, открывший маркизу сердце, доверивший ему честь семьи, предупреждает Позу об опасности, исходящей от Великого Инквизитора. Затем Филипп резким движением протягивает маркизу руку. Родриго опускается на колено и целует ее.

И мне, и Борису нужно было несколько минут, чтобы прийти в себя после этих изматывающих девятнадцати страниц музыки, напряженных и волнующих одновременно. Только тогда мы выходили к потрясенной и восхищенной публике. Этот дуэт стал одним из величайших творческих достижений в нашей жизни!

Следующее действие открывает короткая прелюдия. Светлая ночь. Карлос с нетерпением ждет у фонтана Елизавету. Он получил записку - ему здесь назначено свидание; инфант уверен, что записку писала королева. Появляется дама в маске. Луна, судя по всему, тут же скрывается за облаками, поскольку Карлос,

ни на секунду не сомневаясь в том, что появившаяся дама - Елизавета, заключает ее в объятия и клянется в вечной и неугасимой любви. До тех пор пока дама не снимает маску, Карлос и не предполагает, что перед ним вовсе не королева, а принцесса Эболи.

Разумный, зрелый человек, "пойманный" таким образом, безусловно, посмеялся бы над ситуацией, и мы с вами повеселились бы вместе с ним. Однако давайте все же мягко посочувствуем инфанту, постараемся понять его боль; несчастная любовь юноши, его неуравновешенный рассудок достойны нашего сочувствия.

Дорогие коллеги тенора, пожалуйста, не выпячивайте грудь в героическом порыве и не переигрывайте в этом месте. Карлос ведь слабый, болезненный юноша, отягощенный комплексом неполноценности. Никто при дворе не обращает на него никакого внимания, он страдает от равнодушия собственного отца. А теперь у него появились основания сомневаться даже в своем единственном друге.

Поза, всегда готовый защитить Карлоса, и в этот момент появляется вовремя. Он пытается успокоить разъяренную Эболи, иллюзии которой рассеялись. Она жаждет отомстить инфанту, грозит рассказать обо всем королю. Родриго, который осознает опасность, грозящую Карлосу, просит инфанта передать ему компрометирующие документы. Поза знает, что эти документы у Карлоса. Вначале Карлос противится. "Тебе! Фавориту короля!" - говорит он, полный сомнений и колебаний.

Родриго, пораженный до глубины души, горько спрашивает, какие же основания есть у инфанта, чтобы сомневаться в его верности. Карлос, раскаиваясь, передает Позе компрометирующие бумаги. Тема дружбы из первого действия сопровождает уход Карлоса и Позы. Этот возбужденный маленький диалог должен звучать волнующе; он требует обилия различных красок, нюансов - недоверие, удивление, разочарование, отчаяние и, наконец, снова торжество дружбы.

Вторая картина второго действия открывается на большой площади перед собором Аточской Богоматери. Обычно в этой картине побеждает склонность режиссеров к "вампирским" эффектам - здесь потоками льется кровь, зрителям демонстрируются всякие ужасы. Казнят еретиков, фанатики истязают свою плоть, шествуют монахи Инквизиции - к этому набору можно добавить все что угодно. На сцене царит зрелищная "преувеличенность". Но, во имя всего святого, проявите хоть какую-то умеренность, постарайтесь не спровоцировать комических эффектов и учтите, что у зрителя

может возникнуть просто отвращение ко всем этим ужасам.

Я часто спрашиваю себя - и, мне кажется, любой порядочный человек задает себе такой вопрос, - как на нашей грешной земле женщины и дети, во главе с самим монархом, могли взирать на столь ужасные и отталкивающие зрелища, не теряя сознания, не сходя с ума? Да разве подобное свойственно только тем далеким временам? Жестокость присуща всем векам. А сегодня телевидение приучает нас к жестокости даже в наших собственных домах...

Король выходит из собора, чтобы присоединиться к процессии. В этот момент приближается депутация фламандцев. Они падают перед Филиппом на колени, умоляя дать свободу их несчастной стране. Шесть мужских голосов поют прекраснейшую мелодию. С ними Дон Карлос; он восстает против отказа короля помочь Фландрии: "Мой король! При дворе жить без цели в час, когда силы души, разум и воля созрели?"

Этих слов достаточно, чтобы глаза короля засверкали от гнева. Но гораздо хуже то, что происходит дальше: возбужденный Карлос обнажает шпагу и провозглашает себя защитником фламандского народа.

Всеобщее замешательство. "С угрозой королю он шпагу обнажил!" Это неслыханно, это мятеж. Однако никто не осмеливается вмешаться, и Филипп сам обнажает шпагу, чтобы разоружить сына. Страшный момент! У меня до сих пор перед глазами Борис в роли Филиппа, скрестивший шпагу с молодым, красивым Корелли, который исполнял партию Карлоса. Я вижу яростные взгляды, которыми они обмениваются. И тут я, Родриго, быстро выхожу вперед, чтобы предотвратить серьезный скандал. Вспоминая эту бурную сцену, я всегда спрашиваю себя, что же это было? Исходила ли какая-то особая магия от сценического действия, которая так влияла на них, или, может быть, личные недобрые чувства делали столь реалистичной их схватку?

В конце концов, если верно второе предположение, все эти небольшие театральные инциденты проходят, как летняя гроза. Поза восстанавливает порядок при помощи четырех, написанных здесь весьма кстати, ми-бемолей - мощных и очень действенных. Затем он спокойно разоружает инфанта, и за эту услугу король тут же дарует ему титул герцога. Но, увы. Поза теряет друга, который не в состоянии понять, что Родриго спас его.

Инфант, постепенно осознавая случившееся, в удрученном состоянии уходит со сцены; его уход сопровождает тема дружбы, которая звучит мягко, в миноре. В то же самое время сквозь толпу приверженцев короля бредут на казнь несчастные осужденные, безропотно предающиеся в руки безжалостной судьбе, а Голос с

неба провожает их удивительной, чистой мелодией.

В следующем акте мы видим короля в кабинете, Филипп погружен в тягостные размышления. Править страной становится все труднее, особенно теперь, когда либеральные идеи Позы начали проникать в головы подданных и, может быть, даже в его собственную душу. Короля терзают думы о судьбе сына, сердце его переполняет горечь из-за неудавшегося брака. В знаменитой арии "Нет, не любила меня" Филипп выражает боль и тревогу, он думает о будущем, о смерти, и эти мысли приносят ему некоторое облегчение.

Чтобы подчеркнуть глубоко интимные, полные боли размышления короля, требуется умелое владение mezza voce. Здесь также необходимо настоящее legato, надо предоставить голосу возможность "разрастаться" с большой силой в знаменитом andante mosso cantabile, в длинных фразах, перемежающихся выразительными паузами, в возбужденном stringendo. Будьте осторожны, исполняя триоли в начале арии "Нет, не любила меня"; как правило, мы их почти не слышим. В целом эта сцена написана мощно, вдохновенно. Арию Филиппа любят петь все певцы, но лишь единицы исполняют ее по-настоящему хорошо.

Филипп один в своем огромном кабинете, который обставлен строго и скупо. Медленно догорают две свечи, заря постепенно освещает балкон, знаменуя приход следующего трудного дня. Внезапно одинокие размышления Филиппа прерываются. Граф ди Лерма возвещает о приходе Великого Инквизитора, которого король пригласил к себе. Торжественно входит девяностолетний прелат, его поддерживают два монаха. Инквизитор слеп, однако, останавливаясь на пороге, он отсылает своих сопровождающих. Лерма тоже уходит.

Старик, опираясь на посох, проходит в кабинет, внушительный и грозный, как и подобает Великому Инквизитору.

"Ты звал меня, король?" - спрашивает он. А затем начинается один из наиболее грандиозных и впечатляющих дуэтов из всех, когда-либо написанных. Столкновение двух ужасных сил ошеломляет.

Король просит совета: как поступить с мятежным сыном? Казнь или изгнание? А если казнь - неужели церковь простит ему этот грех?

Инквизитор - за казнь. Он простит этот грех отцу-христианину, поскольку сам бог принес в жертву собственного сына для того, чтобы спасти мир. Этот закон имеет силу всегда и везде, раз он действовал на Голгофе. (Я бы сказал, что религиозный сюжет интерпретируется весьма своеобразно!)

Король смиренно соглашается. Но беседа еще не закончена.

После длительной паузы Инквизитор встает и громоподобным голосом, со всей непримиримостью клеймит Родриго, маркиза ди Позу, ближайшего друга короля: Родриго наносит большой вред церкви своими либеральными идеями. Фактически его предательство заставило Карлоса вступить "в игру", где он действует всего лишь как винтик.

Филипп страстно отметает все обвинения Инквизитора, говорит, что в Родриго нашел единственного достойного человека из всего окружения. "Молчи, старик!" - кричит король. Но ужасный старик угрожает судом Инквизиции самому королю и безжалостно требует: "Так отдайте нам маркиза Позу".

Король все же пытается возражать, потом умоляет Великого Инквизитора отказаться от жестоких требований. И когда старик наконец собирается уходить, Филипп восклицает: "Пред святой церковью король дух свой смиряет!"

Прямо скажем, не очень-то счастливый день в жизни короля. Не успевает покинуть его кабинет Великий Инквизитор, как входит королева, возбужденная и расстроенная. Пропала ее шкатулка с драгоценностями, там хранятся самые дорогие для нее вещи. И тут королева видит свою шкатулку на столе короля. Филипп приказывает ей открыть при нем шкатулку, Елизавета отказывается, и тогда он сам взламывает замок и обнаруживает в шкатулке портрет Карлоса.

Тщетно Елизавета пытается оправдаться. Король в ярости, он угрожает ей, беспощадно обвиняет в измене, и в конце концов Елизавета падает без чувств. В смущении Филипп зовет на помощь: "Помогите королеве!"

Первой появляется принцесса Эболи. Она сразу понимает, что тут не обошлось без ее интриги. Затем входит Родриго, с неустрашимой честностью упрекая короля за неумение сдерживать свои чувства. Королева, которая постепенно приходит в себя, присоединяет свой голос к их голосам. Звучит великолепный квартет, где описаны различные эмоции четырех человек, выплетается волшебная паутина взаимопроникающих мелодий. Это одна из самых драгоценных игр гармонии, столь дорогая для Верди и столь важная для успеха спектакля. Конечно, здесь не должно быть и намека на соревнование между четырьмя голосами. Наоборот, каждый певец должен слушать своих партнеров и соотноситься с ними.

Королева, приходя в сознание, жалуется на одиночество в чужой стране. Эболи страстно (но тихо) кается в своем грехе. Король винит себя за вспышку ярости. А Поза мечтает посвятить жизнь Испании, освобождению угнетенного народа, голос его мягко взмывает над остальными голосами.

Поза выходит из комнаты вслед за королем: он решил отдать Филиппу компрометирующие документы, которые забрал у Карлоса. Родриго хочет взвалить ответственность на свои плечи: обвинив себя, он спасет друга-инфанта. Эболи остается с королевой. Когда все уходят, Эболи бросается к ногам Елизаветы и признается, что это она похитила шкатулку - она любит Карлоса, и ревность толкнула ее на ужасный поступок. Но это не единственное преступление: Эболи признается королеве, что была любовницей короля.

Елизавета потрясена ее рассказом, но старается сдержать свои чувства. В сопровождении оркестра, переходя от трех piano к шести, на очень слабом дыхании, достаточном лишь для шепота, она тихо, но твердо приказывает Эболи: "Вам больше здесь не место!.. Или в монастырь идите, или в изгнанье!" В этой сцене, по моему твердому убеждению, надо обойтись минимумом действия; здесь необходимо вокальное и драматическое величие, огромное достоинство.

Оставшись в одиночестве, Эболи поет знаменитую арию "O don fatale" - "Моя краса - коварный дар!". Помета в партитуре - allegro con disperazione - может показаться несколько забавной, поскольку между терминами как бы есть противоречие; но, естественно, allegro относится к темпу, а con disperazione (с отчаянием) - к интерпретации. Позволю себе напомнить, о чем тут речь: в "don fatale" слово "don" не имеет никакого отношения к Дон Карлосу. "Don" по-итальянски значит "дар"; Эболи поет о роковом "даре" - своей красоте. Этот роковой дар принцесса Эболи обвиняет во всем случившемся и проклинает его.

Ария Эболи начинается с взрыва отчаяния. Это очень красивая, но чрезвычайно трудная ария; если ее хорошо исполнить, она может принести певице огромный успех. Здесь для меццо-сопрано наступает тяжкое испытание, но она получает и большую выгоду, так как финал этой картины целиком принадлежит ей. Певица остается один на один с залом, владеет непосредственной реакцией публики и, в случае успеха, аплодисментами.

Прежде чем отправиться в плавание по последнему действию оперы, которое сплавляет воедино все нити драмы, доводит до последней черты судьбы главных героев, давайте повнимательнее посмотрим на все персонажи - второстепенные и главные. (Хотя "посмотрим" не совсем точное слово, особенно для того образа, который увидеть не дано.) Это - Голос с неба. Как я уже отметил, певица-сопрано, исполняющая эту партию, остается невидимой, но голос ее должен быть слышен очень хорошо - ему надо звучать ясно, отчетливо, ведь это поет ангел. Вспоминаю одну репетицию

- бурную, с баталиями, - которую проводил весьма дотошный, но не особенно опытный дирижер. Он замучил бедную певицу, заставив ее шесть или восемь раз повторить очень трудную, требующую огромного напряжения, написанную в высокой тесситуре фразу; к тому же певица исполняла ее, взобравшись на очень высокий помост над сценой.

Маэстро не хватало "небесного" эффекта, и он попросил "ангела" спеть еще раз. Тут раздался мрачный бас Джулио Нери: "Если она споет еще раз, то потом уже сможет петь только Великого Инквизитора".

Такой способ защиты оказался весьма успешным!

Партия Королевского герольда состоит из одной фразы, но она очень трудна для исполнителя. Певец стоит в одиночестве, хотя сцена заполнена толпой, он как бы отделен от всех и без оркестровой поддержки поет свою "безжалостную" фразу. У него нет выхода. Фраза либо получится, либо нет. Удача здесь зависит от вокальной техники и силы певца. Для молодых вокалистов это почти неисполнимая задача. В Римской опере был замечательный comprimario, пение которого отличалось силой звука и прекрасной вокальной линией. Допев свою фразу, он обычно поворачивался к хору и с торжеством восклицал: "Не правда ли, у меня все еще недурной голосочек?"

Граф ди Лерма должен быть торжественно элегантен. У него нет ничего общего с пажом.

Паж Тебальдо (сопрано), в свою очередь, элегантный паж, и не надо путать его с графом.

Графиня д'Аланбер призвана являть собой настоящую аристократку. Она не поет, но двигаться ей надлежит грациозно и естественно, как подобает истинной дворянке. Актрисе необходимо живо реагировать на происходящее, всей душой отзываться на прощальную песню королевы.

Принцесса Эболи (меццо-сопрано) - женщина, обладающая опасной красотой, надменная, уверенная в себе, но не заслуживающая доверия. Принцесса считает, что она выше королевы. Елизавета в ее представлении чужестранка, слабая женщина, которая не пришлась ко двору в Испании. Эболи чувствует, что именно она первая дама королевства, фаворитка короля. Но, естественно, жажда власти и необузданная ревность не помешали бы ей с легкостью перейти от отца к сыну - от короля к инфанту, - если бы последний не обнаружил свою любовь к королеве, хотя Елизавета приходится ему мачехой. В припадке необузданной ревности Эболи похищает у королевы шкатулку, в надежде, что, скомпрометировав Елизавету, она вернет себе расположение короля. Как многие женщины ее типа,

Эболи становится жертвой собственных страстей и интриг. Внезапно поддавшись благородному импульсу, она признается в своих грехах... но слишком поздно.

Эболи пышно одета, хороша собой, жеманна и весьма возбудима. Иногда певиц заставляют повязывать на лоб, как украшение, черную ленту. Легенда гласит, что однажды, спасая короля от заговорщика, Эболи была ранена. Не знаю, достоверны ли эти слухи, но точно знаю, что повязка страшно мешает певице, исполняющей партию Эболи.

Характер Эболи трудно описать, это очень изменчивая и непредсказуемая натура. В каждом действии у нее возникают новые отношения с прочими персонажами, новые импульсы, поступки. Чтобы передать все эти перемены настроения, необходимо все время иначе окрашивать голос. Песня о покрывале блестяща и слегка иронична, ее нужно петь легким, как бы "улыбающимся" голосом. В следующей сцене голос приобретает драматизм, страсть постепенно захлестывает Эболи, и голос должен звучать соответственно, вплоть до конца большой арии.

Она стала принцессой Эболи (Эболи - провинция на юге Италии) благодаря милости и расположению короля. Не знаю, каково ее происхождение; думаю, что Эболи вышла из буржуазных слоев и все время озабоченно следит за своим поведением, манерами; в ней есть что-то неясное, ненадежное.

Елизавета Валуа, дочь французского короля Генриха II, вышла замуж за испанского короля Филиппа II по государственным соображениям в очень раннем возрасте: если точно следовать историческим фактам, ей было всего 14 лет. Нежная, кроткая, она потрясена вначале суровостью испанского двора. Вскоре ей приходится познать печаль, научиться грустить. Она также начинает понимать, каким образом надо реагировать на поступки окружающих, как выражать собственное мнение, даже если оно не совпадает с мнением ее царственного супруга и вызывает его гнев.

Елизавета находит силы, чтобы принять обезумевшего Карлоса; она публично утешает отправленную в изгнание графиню д'Аланбер. Елизавета демонстрирует неожиданное для нее чувство собственного достоинства, когда отвечает на грозные обвинения короля:

"Сами судите! Ведь я с инфантом была недавно обручена! С тех пор как стала вашей женою, вам телом и душой верна... В супружеской измене вы готовы винить!" В конце этой тягостной сцены с Филиппом она даже решается сказать ему с горьким презрением: "Как мне вас жалко..." Очаровательная, невинная

девочка стала женщиной, разделив трон с мужем, которого она не любит и который не умеет любить ее.

Еще один персонаж - Монах (дух Карла V). Для исполнения этой роли необходим минимум действия. Движениям актера следует быть медленными и очень властными. Его твердый взгляд неподвижен, устремлен вперед. Голос должен быть несколько потусторонним, но мощным, с хорошо выдержанным legato.

Перейдем в Великому Инквизитору. Если бы вы увидели в этой партии Джулио Нери, вы бы получили представление об идеальной интерпретации образа. У Джулио было все, что требуется для этой партии: глубокий, темной окраски голос, великолепные внешние данные; он излучал какую-то мощную, безжалостную, властную силу.

Необычайно высокий, он был похож на скелет, когда облачался в костюм Великого Инквизитора. Глаза его застилала какая-то дымка, они казались бесцветными, абсолютно лишенными всякого выражения. Он был почти лыс, бледен, черты лица как бы стерлись, а немного искривленные, костлявые руки выступали из рукавов его доминиканского облачения и впивались в посох из слоновой кости, на который он опирался. Из широкого воротника с гордой непоколебимостью выглядывала жилистая шея девяностолетнего старца.

Инквизитор держится прямо, у этого человека стальная воля, которая сильнее самой жизни. Его появление напоминает чем-то появление привидения; в соединении с темной, устрашающей окраской голоса оно должно быть очень впечатляющим. Необходимо точно подобрать голос для этой партии. Здесь не подойдет любой хороший бас. В этой партии можно достигнуть всего - или ничего. Этот страшный старик выражает собой весь ужас Инквизиции.

Несколько лет назад Джеймс Ливайн предложил мне спеть партию Великого Инквизитора в "Метрополитен". Я почувствовал приятное волнение, мне льстило, что молодой маэстро столь высокого мнения обо мне, я был благодарен ему и попросил немного времени, чтобы обдумать все детали.

Роль, конечно, короткая и очень эффектная; предложение было весьма соблазнительным. Я начал работать. Чем больше меня пленяла эта роль, чем глубже я в нее погружался, тем сильнее дрожали у меня колени. Маэстро Ливайн был настойчив, но терпеливо ожидал моего ответа. Признаюсь честно: мне нелегко оказалось принять решение.

В памяти как живой стоял образ, созданный Нери, и я чувствовал себя крайне неуверенно. Никогда мне не стать таким Инквизитором, каким был Нери. Если я могу полностью

положиться на свои актерские качества, то надо признаться самому себе, что моя вокальная природа, мой баритон представляет собой неподходящий материал для этой партии.

А что бы Нери посоветовал мне? Я задал себе этот вопрос. Когда я как следует задумался, мне показалось, будто я услышал глубокий, честный голос Нери. Он сказал: "Тито, откажись. Эта роль не для тебя". И я отказался... Думаю, я был прав.

Родриго, маркиз ди Поза, красив, богат, он - достойный человек, которому можно довериться; сам герой полон чистой веры в человеческие идеалы. Родриго элегантен, умен. Он галантный кавалер и солдат, открыто выражающий и проповедующий любовь к этим добродетелям. Без всякого сомнения, это наиболее живой и симпатичный герой драмы. Теплый и прямой в отношениях с людьми, с сияющими глазами и улыбкой на устах, с ясным, благородным голосом человека, презирающего все посредственное. Вот каков Родриго. И это все, что можно о нем сказать.

Дон Карлос - молодой несчастный инфант. Необходимость наследовать государственную власть, блюсти честь семьи ложится на его плечи тяжелым грузом, действуя разрушительно на юный, неокрепший рассудок. Жертва злосчастной судьбы, он вечно находится в состоянии неуверенности, колеблется, принимая любое решение. Карлос подвержен депрессии, но легко приходит в состояние возбуждения" восторга. Привлекательная роль для актера, прекрасная партия для певца. Экстатические мелодии, речитативы и отдельные фразы, которыми Верди оделяет Карлоса, - драгоценный дар для усердного, готового к работе исполнителя.

Филипп II - суровый, надменный и жестокосердный, во всяком случае, во всех своих поступках. Он убежден, что способ, каким он управляет своей огромной империей, единственно правильный. В свои тридцать два или тридцать три года он уже чувствует себя немолодым, жалуется на "седину в волосах". И как отец, и как муж Филипп подозрителен и жалок. Конечно, у него мало оснований чувствовать себя счастливым. В дополнение к семейным неурядицам его мучает подагра; при ходьбе он опирается на трость, что придает еще больше значительности его внешнему виду и походке. Способность улыбаться он утратил еще в колыбели.

Теперь, когда мы познакомились с персонажами, давайте вернемся к драме. Вторая картина четвертого действия происходит в тюрьме, куда заточили Дон Карлоса.

В Чикаго, направляясь (в роли Родриго) в начале этой картины из гримерной на сцену, я обычно натыкался за кулисами

на своего друга и советчика Пино Донати. Потирая руки, он говорил: "Ну-ну, вот сейчас-то опера и начнется!" Настолько Пино любил сцену смерти Родриго.

Донати, который был мужем великой певицы-сопрано Марии Канилья, отличался очень тонким знанием музыки. В разное время он занимал должности суперинтенданта театра "Коммунале" в Болонье, театра "Коммунале" во Флоренции, "Арена ди Верона", театра "Сан Карлуш" в Лисабоне. К тому времени, о котором я рассказываю, Донати принял пост художественного руководителя "Лирик Опера" в Чикаго. Сцена в тюрьме открывается печальными, тяжелыми аккордами - andante. Мне не хотелось, чтобы тут присутствовала стража. Каждый такт музыки тяжелым грузом ложится на сердце Родриго, как тягостные мысли о смерти. Я медленно поднимался по ступенькам и на ходу произносил: "Очнись, мой Карлос!"

Не обращая внимания на болезненную иронию его ответа: "Хорошо, что ты пришел сюда навестить меня", я обнимал Карлоса, и мои слова тут же рассеивали все его подозрения, уничтожали неловкость, возникшую было между друзьями. Молчаливый, удивленный Карлос внимает признанию Родриго: "Мы должны навек расстаться". Карлос очень возбужден, он не хочет верить горьким предчувствиям друга. Однако Родриго сообщает, что найденные у него компрометирующие документы означают для него смертный приговор. Он ведь отнял эти документы у Карлоса, чтобы спасти любимого друга, и счастлив умереть за инфанта, за Испанию и Фландрию.

Внезапно на стене мелькает мрачная тень вооруженного человека - это орудие мести неутомимой Инквизиции. Раздается выстрел, и смертельно раненный Родриго падает на руки пораженного ужасом Карлоса. Поза до последнего своего вздоха утешает юного инфанта, мягкой скорбью полна замечательная прощальная ария "О Карлос, послушай".

В книге "Моя жизнь" я уже рассказывал, как эта ария помогла мне выиграть первое артистическое "сражение". Маэстро Серафин хотел, чтобы я пел всю арию, до конца, полным, красивым голосом, а я умолял его позволить мне внести в исполнение немного достоверности, "веризма". В течение спектакля я пропеваю достаточное количество мелодичных нот в полный голос. Мне хотелось, чтобы смерть Родриго выглядела реалистично, а для этого голос маркиза в конце должен постепенно угасать. Я выиграл "сражение" - и был награжден аплодисментами, которые согрели мое сердце. Маэстро Серафин проявил великодушие и согласился принять мое нововведение. Тем самым он подогрел мои амбиции - ведь я считал себя не

только певцом, но и актером.

На некоторых спектаклях эту картину мы кончали сценой смерти Родриго. Умирал Родриго - и занавес опускался. Должен признаться, что мне это очень нравилось! Хотя, конечно, тут я проявлял эгоизм. Появление короля, довольно мужественное поведение Карлоса, мятеж народа, вмешательство Великого Инквизитора и финальная Осанна - все это, честно говоря, служит великолепным завершением картины.

Последняя сцена происходит в монастыре Святого Юста. Елизавета распростерлась перед гробницей императора Карла V, она поет: "Сын господень, познал ты страданья земные". С бесконечной грустью она вспоминает родную, любимую страну, лес Фонтенбло и первую счастливую встречу с Карлосом. Трогательными словами Елизавета прощается с золотыми грезами: "Властвуя над вселенной, к нашей мольбе смиренной слух свой склони, с высот своих на нас ты воззри!" Она пришла сюда, чтобы встретиться с Карлосом в последний раз. Прекрасная музыка напоминает об их прежних свиданиях. Елизавета призывает инфанта выполнить обещание, данное Родриго, - помочь фламандскому народу и принести мир и счастье истерзанной стране.

Огромная ария, к тому же расположенная в самом конце огромного спектакля, требует от певицы большой силы и выносливости. Дуэт не менее труден, он полон бесконечного томления и внутренней борьбы молодых героев - Карлос и Елизавета должны подавить свою любовь и подчинить ее долгу. Влюбленные никак не могут расстаться; инфант говорит: "А теперь всему конец... Ухожу я с душою просветленной... Ты плачешь?"

Противоречивые эмоции терзают их души, выматывают силы. В этом дуэте каждый певец должен как можно серьезнее вдумываться в слова партнера, в его чувства - столь же глубоко, как и в свои собственные. Долг побеждает: "Да, прощай, в этом мире мы с тобой расстаемся".

В этот момент появляются Великий Инквизитор и Филипп, объединенные неистовой жаждой мести. Они приказывают стражникам схватить королеву и инфанта. "Долгу я не изменю!" - кричат Филипп и Великий Инквизитор в унисон. (Не говоря уже о воле Святой церкви.)

Карлос обнажает шпагу, защищаясь; неожиданно возникает фигура Карла V, которого все считают мертвым. Он обнимает внука и уводит его в глубь монастыря.

Это великолепная театральная развязка в вердиевском духе, которым композитор здесь, как обычно, мгновенно разрешает

сложнейшую ситуацию, переводя реальность в мир загадочности и мистики.

Многие специалисты - музыканты и режиссеры - предлагали изменить конец оперы, использовать финал шиллеровской пьесы. Но, даже если не принимать во внимание музыкальные трудности, которые возникнут при такой замене, ни у кого, по-моему, нет права осквернять произведение искусства, приводя его с соответствие со своими представлениями и идеями, какими бы высокими свойствами эти идеи ни обладали.

Это было бы так же кощунственно, как переделать глаза Венеры, чтобы "исправить" очаровательную раскосость ее взгляда.

ГЛАВА 12. «ОТЕЛЛО»

Не могу припомнить, случались ли на свете времена, когда не рассуждали бы о "кризисе оперы". Книги и письма, датированные давно прошедшими годами, содержат те же дискуссии об оперном кризисе. Я лично убежден, что кризис оперы родился вместе с самой оперой.

Когда-то оперное дело находилось в руках состоятельных покровителей, знатных людей, для которых опера была сугубо личной прихотью. Такой покровитель финансировал ее и наслаждался ролью мецената. Затем на подмостках появился импресарио, более организованный джентльмен хотя бы уже потому, что опера стала его профессией. Однако импресарио обычно проявляли изрядную скупость по отношению к актерам, обрекая их на собачью жизнь, может быть, еще более тяжкую, чем жизнь странствующих комедиантов. Нынче настала эпоха, когда всем заправляет фантастический "сценический аппарат", который вносит в спектакль как в зрелище существенный вклад, но обычно делает это в ущерб композитору.

До сих пор открываются частные оперные театры, строятся новые. На жизнь сцены оказывают определенное влияние люди, чаще всего возвысившиеся благодаря интригам и политиканству. Разные интересы, продиктованные ими, вклиниваются и в саму оперу, и в ее постановку. А пост директора оперной труппы - таящий большие возможности, предоставляющий контакты на самом верху иерархической лестницы - стал ныне завидной наградой. Те, кому не удалось достичь вершины, довольствуются причитаниями и жалобами, что-де опера ни к черту не годится, что она топчется на месте и даже катится вниз, под откос. Многочисленные голоса предлагают бесчисленные планы по исправлению ситуации. Певцам же редко представляется возможность высказать свою точку зрения.

Обвинения, предложения, скоропалительные решения, протесты, жалобы (в частности, на нехватку денег), как острые ножи, регулярно и постоянно вонзали в живую плоть оперы, но каким-то образом не убили ее. Напротив, будто некий вид волшебной иглотерапии, эта процедура сделала оперу бессмертной. Потому что никто не может отнять у нас музыку и способность петь. Музыка растворена в воздухе, в душе человека, она присутствует в самой тишине. Как сказал мне папа Пий XII: "Музыка - это любимая дочь Бога".

В начале нашего столетия двух или трех человек вполне

хватало, чтобы организовать оперную труппу. Сегодня сотни, если не тысячи, людей живут оперным бизнесом, эксплуатируют оперное творчество, но даже им не удается убить оперу. Современным миром управляет прогресс, безжалостно сбивая с истинного пути бедное, и без того потерянное, человечество. Человек как личность не представляет уже интереса, потому что все стало "реакцией масс". Массовая политика, массовые сцены на подмостках, средства массовой информации. Что касается последнего, я понимаю дело так: определенные группы людей произносят одни и те же фразы, как будто у них один мозг на всех. Вынужденная необходимость принимать чужие идеи и предложения, даже не задавая вопросов, неизбежно ведет к торжеству смертельно опасной посредственности. Именно поэтому искусство с таким трудом пробивает сегодня себе дорогу. Искусство стало хорошо организованным бизнесом.

Какова же причина всего этого? Я отвечу, и ответ будет очень простой: алчность.

Все возрастающая алчность человечества стала своего рода эпидемией, иммунитет к которой есть лишь у немногих. Прорваться вперед любыми средствами - вот что сделалось целью жизни. И вместе с этим честолюбивым стремлением на передний план вышло нечто вроде бесстыдного мародерства. Человек, не имеющий никакого таланта, присасывается к настоящему произведению искусства, будто это произведение - кусок мягкой глины, на котором можно поставить свое клеймо, свой собственный наглый и ничтожный отпечаток. Множество так называемых оперных режиссеров и продюсеров, не знающих ни одной ноты, придумывают тысячи разных нелепостей и глупостей для послушных кукол, какими они считают исполнителей.

Но капля точит камень, и человечество, если оно поддастся такого рода уловкам, может утратить свою реальную художественную сущность. Только художник в состоянии спасти искусство, и он должен защищать свои принципы и отстаивать свое право на ответственность. Скорее всего, это потребует от него определенных жертв, но самоуважение художника - драгоценный камень, который, утратив однажды, трудно потом отыскать.

Вы можете спросить, зачем я все это говорю, что здесь общего с "Отелло"? В своем эмоциональном "всплеске" я пытался вспомнить один спектакль "Отелло", когда сам оказался в сложном положении, - мне пришлось твердо держать свою линию, настаивая на том, что я считал художественно правильным (окончательное решение далось мне с трудом, с сожалениями). Это было в Нью-Йорке, в "Метрополитен", много лет назад, когда

меня пригласили петь партию Яго. Режиссера я знал хорошо, и часто его работы восхищали меня. Но в данном случае его концепция постановки - и, в частности, образа Яго - абсолютно не совпадала с моей. И человечески, и профессионально это было для меня мукой, в результате я отказался участвовать в спектакле. Уверен по сей день, что, поступив так, я послужил произведению более честно, чем если бы заставил себя войти в тот образ, который был мне совершенно чужд. Яго важнее, чем Тито Гобби.

А теперь перейдем к обсуждению оперы Верди "Отелло".

Широко известно, что композитор много думал об этом сочинении, хорошо понимая все трудности и, возможно, не решаясь вступить в соревнование с гением Россини. Бойто написал либретто, и в 1880 году Джулио Рикорди удалось убедить Верди прочитать его. Верди влюбился в либретто Бойто и купил его, но еще долго колебался, прежде чем приступил к работе.

Бойто, профессиональный музыкант, был также истинным поэтом, по-своему очень хорошим. Первая редакция либретто добросовестно следовала за текстом Шекспира. Вероятно, слишком добросовестно, если учесть задачи и вкусы Верди - любовь композитора к быстроте действия, сценическим эффектам, неожиданным случайностям. Музыкальный театр существенно отличается от драматического. Будучи преданным драме и желая остаться верным тексту Шекспира, Верди тем не менее отлично понимал, что действие надо сделать проще, цели героев - яснее. Композитор попросил Бойто переделать драму в более компактное, более сжатое, более "подвижное" либретто.

Если говорить о музыкальной стороне, первое, что сразу замечаешь в "Отелло", - это постепенное исчезновение законченных, фиксированных форм так называемой "номерной оперы", что дает музыкальному потоку определенную непрерывность. Именно к этому Верди стремился всегда - текучий поток музыки, без перерывов, свободный, логичный, неожиданный, как сама жизнь. В "Отелло" единый музыкальный поток сразу приковывает наше внимание, а в "Фальстафе" он находит свое совершенное воплощение. Однако неверно было бы рассматривать эти два великих произведения как шедевры, неожиданные в творчестве Верди. На самом деле они являются логическим продолжением удивительной эволюции композитора.

Верди принял мелодраму в той форме, в которой она перешла к нему от предшественников. Однако он принял ее не рабски. Даже в таких ранних работах, как "Макбет" (1847 год), инстинктивно ощущаешь, что Верди скованно чувствует себя в

рамках фиксированных форм "номерной оперы". Уже в ранних произведениях он расширял эти формы, пытаясь связать их в непрерывное драматическое действие. Даже если рассматривать только структуру этих опер, особенно написанных после так называемой "романтической трилогии", можно увидеть, каким образом он концентрировал внимание на главных характерах и ситуациях.

Верди унаследовал от предшественников мелодраму с ее ариями, речитативами и всем прочим. Но этот опыт был для него уже в прошлом; на первом месте у композитора стояла драматическая экспрессия, вы разительность, и в первую очередь вокальная. Он начал придавать все большее значение тому элементу, который выявлял драматическое действие, - речитативу.

Даже в ранних операх Верди, не говоря о поздних, речитативы чрезвычайно экспрессивны. Композитор довольно рано понял, что необходимо "облагородить" музыкальное содержание этого элемента оперы. Уже в "Макбете" и "Луизе Миллер" появляется истинно вердиевский речитатив - чрезвычайно гибкий и выразительный, свободно перемешивающийся с арией, декламацией и мелодическими каденциями; при этом оркестр часто поддерживает голос простыми и мягкими аккордами, что выглядит очень эффектно.

Начиная с первых опер романтической трилогии, мелодрама в руках Верди изменила свой характер, традиционные формы растворились в свежем, индивидуальном стиле. Речитативы, арии, ансамбли имеют теперь новую структуру, и оркестр по-иному служит драматической экспрессии. С этого момента легко проследить путь, которым шел Верди, преобразуя мелодраму в подлинно музыкальную драму, какой и стала опера "Отелло".

Двигаясь от законченных, фиксированных форм, Верди ни в коей мере не расставался с ними. Но они вставлены, введены внутрь потока мелодической ариозной декламации, которая характеризуется особой пластической выразительностью. Каждый знает Застольную песню Яго, его "Кредо" и "Мечтания", ариозо Отелло "С вами прощаюсь навек, воспоминанья". Все это "номера", но они не нарушают непрерывного потока музыкального действия.

Персонажи драмы - и в особенности Яго - выявляют себя не столько в этих лирических "всплесках", сколько во второстепенных эпизодах, отдельных фразах, изменении тона. Образы растут и развиваются, а вовсе не остаются каким-то наброском, эскизом alla brava, характеры не определяются в одной, пусть и важной, сцене.

При первом знакомстве с либретто может показаться, что переход Отелло от любви к ревности слишком неожидан и психологически неубедителен, что Кассио чересчур тщеславен, а Дездемона неправдоподобно наивна. Но не забывайте, что первоначально Верди хотел назвать оперу "Яго", и, пожалуй, Яго так и остался главным героем драмы. Именно Яго, его образ и поступки особым светом озаряют всех остальных героев.

Поэтому тщеславие Кассио приобретает особый характер под воздействием Яго; ревность Отелло - инстинктивная и страстная - разливается мощным потоком, подогреваемая тайным коварством Яго; Дездемона кажется более чистой и несчастной по контрасту с Яго. В присутствии Яго поведение всех прочих персонажей становится правдоподобным, даже можно сказать - неизбежным. Яго - пружина в самом прямом смысле этого слова, двигатель интриги, и беззащитные существа неудержимо вовлекаются в осуществляемый им заговор.

Однажды Верди попросил своего друга художника Доменико Морелли запечатлеть на картине тот момент драмы, когда Отелло падает без сознания, а Яго смотрит на него с дьявольской усмешкой и говорит: "...мое лекарство, действуй, действуй!". В ответ на некоторые предложения художника Верди воскликнул: "Хорошо, очень хорошо. Яго с благородным выражением лица! Ты попал в цель! Я уже вижу этого "святошу"; пожалуй, действительно у него должно быть лицо святоши".

Но Морелли не удалось все же угодить композитору, и спустя два года Верди расширил характеристику Яго, который целиком завладел его думами. "Если бы я был актером, - говорил композитор, - и мне пришлось бы играть роль Яго... я бы придал его поведению и манерам лень, небрежность: он равнодушен ко всему и ко всем. И хорошее и плохое он говорит мягко, как бы совсем не думая о предмете разговора. И поэтому, если кто-то вдруг поймает его на лжи, он может ответить: "Действительно? Я и не заметил. Забудь, что я сказал". Подобный человек может обмануть кого угодно, даже свою жену до известной степени".

Наиболее серьезная ошибка, которую иногда делают актеры, исполняющие роль Яго, заключается в стремлении создать этакий демонический образ, с сатанинской усмешкой и дьявольским взглядом. Эти актеры просто не понимают, о чем идет речь в произведении. Каждое слово, произнесенное Яго, доказывает, что он человек, очень злой, но все же человек.

Шекспир сообщает нам, что Яго приблизительно двадцать восемь лет. А Чинцио Джиральди, автор новеллы, из которой Шекспир почерпнул материал для своего шедевра, говорит: "В Яго удивительно сочетаются красивая внешность и на редкость злая

сущность".

Конечно, Яго должен выглядеть весьма привлекательно: живой, открытый, приятный в общении. Поэтому все верят в его честность, что значительно увеличивает власть Яго, его способность обводить всех вокруг пальца. Яго в совершенстве владеет искусством быть разным с разными людьми: он легок и весел с Кассио, ироничен с Родриго, любезен, преданно уважителен с Отелло, груб и грозен с Эмилией, подобострастен с Дездемоной и Лодовико.

По сравнению с этим психология Отелло весьма проста. Мгновенно приходящий в ярость, склонный к подозрительности, он не ищет порой неопровержимых улик, легко позволяя мимолетным чувствам влиять на его способность мыслить логически. Довольно быстро он становится жертвой жестокости Яго - жестокости, в основе которой лежит отнюдь не жажда мести.

Источником этой жестокости является и не ущемленное самолюбие, и не разочарование от того, что не Яго был произведен в капитаны. Злоба Яго никак не связана и с подозрением, что Отелло мог когда-то иметь любовную связь с его женой. Все это глупости, мелочи для Яго. Просто он является воплощением зла, зла, творящего само по себе. Яго - художник, гений коварства, которому нравится растаптывать людей. Если мы попытаемся найти логическую причину его поступков, то утратим смысл этого персонажа. Какие бы претензии ни предъявляли к драматической или литературной стороне либретто, следует признать, что это замечательное произведение, достойное того, чтобы стоять рядом с оригиналом.

Теперь поговорим о персонажах, которые находятся под постоянным воздействием Яго и - все без исключения - становятся мухами, попавшими в паутину этого паука.

Монтано, предшественник Отелло на посту губернатора Кипра, истинный солдат, уважающий дело, которому он служит. Монтано немолод; он прекрасный воин и суровый командир, преданный новому губернатору и законам Венецианской республики. Когда в первом действии происходит ссора между Кассио и Родриго, он вмешивается только для того, чтобы успокоить противников, но затем, спровоцированный пьяным Кассио, со страстью включается в поединок. Пытаясь отбить удары молодого человека, он получает ранение. Монтано, поддерживаемый солдатом, остается на ногах и просит Отелло вмешаться, произнося краткую реплику: "Им я ранен". Затем, не драматизируя ситуацию, он самостоятельно удаляется. В четвертом акте у Монтано чуть больше слов. Лодовико - сенатор Венецианской республики, посол Венеции на Кипре. На него

возложена не особенно приятная миссия отозвать Отелло в Венецию и провозгласить губернатором Кипра Кассио. Слишком молодой для высокого положения, которое он занимает, Лодовико мрачен и суров. С глубоким уважением и сочувствием Лодовико относится к Дездемоне, с любовью приветствует ее. Человек из его свиты передает Отелло послание венецианского дожа. Отелло читает послание с видимым гневом и смятением. Оскорбленный отзывом, но еще сильнее тем, что на его место назначен Кассио, мавр обрушивает весь гнев на Дездемону, даже поднимает на нее руку.

Лодовико реагирует мгновенно и бурно. "Довольно!" - приказывает он. Смятение охватывает всех присутствующих. Затем Отелло, потеряв остатки самообладания, в ярости швыряет несчастную Дездемону на пол и резким жестом как бы отталкивает всех, кто осмелится приблизиться ей на помощь. Но Лодовико расчищает путь среди толпы и вместе с Эмилией почтительно помогает стоящей на коленях, оскорбленной Дездемоне.

Все в смятении застывают на местах; в большом ансамбле каждый выражает свои чувства и мысли. Исключение представляет Яго, который быстро переходит от одного персонажа к другому, выплетая ужасную интригу.

С самого начала должно быть ясно, что, несмотря на приветственные возгласы и канонаду, появление венецианского посольства - полная неожиданность для киприотов. Еще большее удивление вызывает новость, что венецианцы явились, чтобы отозвать - или по крайней мере ослабить позиции - человека, который совсем недавно добился столь блистательной победы. Двое наиболее влиятельных вельмож на этой встрече ни разу не подходят друг к другу. Их приветствия формальны, не содержат в себе ничего личного, дружественного.

В то время в Венеции модной была избыточная роскошь, и необходимо подчеркнуть резкий контраст между пышными, красивыми нарядами венецианцев и провинциальной одеждой киприотов, живущих на пыльном, выжженном солнцем острове. Киприоты, сами того не замечая, не могут оторвать глаз от драгоценной парчи и шелков, в которые одеты венецианские патриции; венецианцы в свою очередь держатся довольно высокомерно - они ведь посещают обычную колонию. Мне кажется, венецианцы должны сходить со своих кораблей размеренной поступью, рафинированные и элегантные. Каждому следует держать в руках надушенный носовой платок и то и дело подносить его к своему аристократическому носу. Нам должно быть ясно, что венецианцы чувствуют свое превосходство по

отношению к киприотам.

Появление на сцене и дальнейшее поведение Лодовико может иметь большое значение для всего действия - однажды я видел это собственными глазами. Актер, который должен был играть роль Лодовико, внезапно заболел, и меня попросили уговорить моего близкого друга Джулио Нери заменить его. Нери без всяких колебаний согласился; я до сих пор помню, как он появлялся на сцене во главе депутации венецианцев. Движения Нери были медленны и благородны, мы видели человека, обладающего непререкаемым авторитетом. Его крупные, величественные жесты превратили всех нас в карликов. Когда он торжественно произнес несколько очень красивых фраз, создалось впечатление, будто все мы обесцветились, поблекли, превратились в ничтожные фигурки, смятые звуками его устрашающего голоса. Это было уникальное исполнение, где органично сплелись воедино огромный красивый голос и по-настоящему царственное поведение. Еще раз нам продемонстрировали важность так называемой второстепенной роли. Когда ее играют на таком уровне, несколько фраз способны поднять значимость всей сцены. Равным образом плохо исполненная маленькая роль подобна неверному мазку на великой картине. В конце большого ансамбля Лодовико уводит со сцены Дездемону, за ними следует хор.

Последний раз Лодовико ненадолго появляется в четвертом акте - он входит в спальню Дездемоны вместе с Яго и Кассио, услышав крик Эмилии. Он властно приказывает Отелло отдать шпагу; вначале Отелло отказывается, но затем подчиняется и вручает шпагу Лодовико. Потрясенный случившимся, Лодовико не может предотвратить самоубийство Отелло, тем более беспомощными чувствуют себя в этой ситуации Кассио или Монтано. И Лодовико вместе с другими в глубокой задумчивости удаляется, оставляя взорам зрителей трагическое зрелище.

Родриго - богатый молодой венецианец, элегантный и очень застенчивый. Он тайно любит Дездемону, которая даже не догадывается об этом. Будучи наивным юным мечтателем, он легко попадает в сети, расставленные Яго, и становится послушным инструментом в его руках, невольно помогая негодяю плести сеть подлой интриги.

Во время Застольной песни Яго посылает Родриго в толпу, заставляет его разжигать в людях темные страсти, без конца подливая им вино из огромного кувшина. Родриго подчиняется, но действует неловко, скованно; мы видим, что он исполняет приказ без всякого энтузиазма, находясь в полном подчинении у Яго, который все время сбивает его с толку. К концу Застольной, однако, Родриго уже доведен до такого состояния, что вполне

готов вступить в "битву"; но тут Яго удерживает его и заставляет кричать во всю силу легких: "Восстанье!" - чтобы увеличить беспорядок и вызвать на сцену Отелло.

Во время третьего акта, в картине визита венецианского посольства, Родриго неподвижно стоит в стороне; его застенчивость становится еще более заметной - он боится выдать свою тайную страсть. Когда Родриго видит, как Дездемона падает на пол, он пытается подбежать, чтобы помочь ей, но вездесущий Яго хватает его за руку и оттаскивает, всем своим видом притворно выражая желание предостеречь юношу.

Родриго относится к персонажам, которые мало поют, но тем не менее важны для действия. Участие Монтано и Родриго в первом акте, например, просто необходимо, так как им поручено оживлять действие. Не бегая по сцене и не делая преувеличенных жестов, им все время надо быть на нужном месте, на виду, и сохранять выражение лица, соответствующее сценическому рисунку. Во время дуэли, которая превращается в настоящее сражение, их глаза и уши должны предельно внимательно следить за дирижерской палочкой; необходимо полностью сосредоточить внимание на музыке и на действии. Если ошибется один, это кончится катастрофой для всех.

У меня в памяти засел случай, когда молодой и страстный Кассио дрался с Монтано, который ни за что не хотел никому ни в чем уступать. Оба оказались хорошими фехтовальщиками, и ни один не мог победить. Дуэль затянулась до неприличия, наконец какой-то здоровенный смельчак из хора схватил одного из них за шиворот и оттащил от соперника.

Кассио - очень важная партия, одна из тех ролей, которые по ошибке называют второстепенными; на самом деле именно такие роли в значительной степени определяют успех всего спектакля. Они сложны не только с музыкальной точки зрения. Ведь исполнитель часто вынужден подгонять свою интерпретацию под интерпретацию главных ролей (при этом не надо забывать, что ему нередко приходится страдать от капризов и причуд режиссера и дирижера). Исполнитель роли Кассио должен быть прекрасно подготовлен - ему следует быть подвижным, музыкальным, точным и в любом случае гораздо более сообразительным и умелым, чем требуется от исполнителя главной роли.

В небольшой партии актера подстерегают ошибки, которые часто бывают фатальными, так как нет возможности их исправить. Отсутствие непрерывности, длинные паузы, иногда в целый акт, - все это таит в себе неожиданные ловушки. Тем не менее подобные роли часто доверяют новичкам, у которых нет

никакого сценического опыта. И на них-то, на бедных, прежде всего и обрушиваются упреки, потому что устроить выволочку так называемой звезде довольно трудно. Честно говоря, "звездная корона" часто увенчивает весьма странные головы, и кто может угадать, как будет воспринята эта выволочка? Однажды я слышал, как очень известный актер изрек: "Если я сделаю по сцене только один шаг и подниму один палец, я уже заработаю свой гонорар; а все остальное, что я для них изображаю, просто подарок". Самое печальное, что он действительно в это верил.

Но вернемся к Кассио. Если рассматривать эту роль как роль для comprimario, то тут нужен безусловно роскошный comprimario.

Капитан Венецианской республики, молодой - и внешне, и внутренне, - блестящий победитель, любимец женщин. Ему нравится шутливо обсуждать свои любовные приключения; он элегантен, но не особенно умен. Хороший воин, свято оберегающий свою воинскую честь, он любит выставлять себя напоказ, быть на виду. Кассио вовсе не пьяница, он понимает, что у него для этого не слишком крепкая голова. Но он находится на сцене во время хора "Радости пламя", пьет и радуется вместе со всеми, ловя миг веселья.

И тут я хочу сказать, что эпизод, когда исполняют "Радости пламя", зачастую интерпретируют неверно. На самом деле здесь должен быть фейерверк, который не имеет ничего общего с праздничным костром. Согласно легенде. Марко Поло за несколько веков до описываемых событий завез в Венецию вместе с порохом и технологию фейерверка. Фейерверки стали очень популярны, их зажигали на праздниках, использовали для сигнализации кораблям, находящимся в море. Цветные огоньки - маленькие светящиеся сальные шарики на палочках - трепетали, разгоняя темноту ночи и озаряя лагуну. В моей постановке "Отелло" группы юношей и танцовщиков "преследовали" одна другую; в руках у каждого мерцал "огонек радости"; огни были разного цвета, они устремлялись ввысь, рассыпались искрами и в глубине сцены падали в "море". Это создавало красивый сценический рисунок, находясь в полной гармонии с музыкой и текстом.

Во время праздничной сцены, подстрекаемый Родриго и Яго, Кассио начинает пить - сначала довольно грациозно и элегантно, но затем, добавляя под нажимом Яго все новые и новые порции и все сильнее пьянея, становится шумным и буйным. В толпе разгораются ссоры, и, пользуясь возникшим беспорядком, Яго побуждает Родриго напасть на Кассио. В ярости Кассио бросается на Родриго, а затем и на Монтано, его пьяный задор проходит,

только когда раздается голос Отелло: "Убрать ваши шпаги!"

Будучи близким другом Отелло, Кассио сильнее других потрясен резким тоном мавра. Он падает на колени, просит прощения, но Отелло не может простить его. Затем по приказу Отелло Кассио передает свою шпагу Яго, который сочувственно, с притворной симпатией сжимает руку молодого человека и уходит со сцены вместе со всеми.

Во втором акте мы видим Кассио, глубоко удрученного своим позором; но Яго снова утешает юношу, советуя обратиться к Дездемоне и попросить ее вступиться за него перед Отелло. Кассио поступает так, как посоветовал Яго, и доброжелательное участие Дездемоны в судьбе Кассио дает первые ростки ревности в сердце Отелло. Ревность Отелло подогревает и то обстоятельство, что платок, имеющий столь важное романтическое значение как для Дездемоны, так и для Отелло, во время этой сцены попадает в руки Яго, который блестяще использует его в своих целях.

Платок, с его трагической значимостью, сам по себе заслуживает нескольких слов. За свою творческую жизнь я видел огромное количество разных платков. У Шекспира на этом платке прекрасные руки вышили алые ягоды земляники. Но в опере Верди он превращается в "тонкую, как паутинка, ткань, расшитую цветами". Лично я, будучи венецианцем, предпочитаю, чтобы платок был белым, почти прозрачным, отделанным тончайшим буранским кружевом. Однажды мне удалось разрешить проблему, возникшую вокруг платка, которая чуть не стала такой же трагической, как сама драма.

Во время спектакля обнаружилось, что платок исчез; реквизитор был в отчаянии и явился за помощью ко мне. Я смешал белила с клеем, вырезал квадрат из тюлевой занавески, которая висела на окне гримерной, и нарисовал на этой ткани своей смесью соответствующий рисунок. Когда мое изделие подсохло, получился очень красивый театральный платок из "буранских кружев", который прекрасно можно было использовать на сцене.

В третьем акте сила зла, сосредоточенная в Яго, достигает полной мощи. Когда Отелло прячется за колонной и подслушивает, Яго заводит с Кассио веселый, прерываемый смехом, разговор, в котором они обсуждают успехи юноши на любовном фронте, его приключения с последней возлюбленной. Яго с таким искусством выбирает слова и действия, что Отелло, едва слыша вопросы и ответы, оказывается убежденным, что речь идет о Дездемоне. В качестве финального - поистине гениального - штриха Яго просит Кассио показать платок, который тот нашел у

себя дома (на самом деле Яго украл платок и подбросил его Кассио).

В этой очень быстрой сцене манеры Кассио должны быть нервозно веселы и несколько неестественны. Прежде всего веселость не соответствует его внутреннему состоянию: он чувствует себя несчастным и униженным. При звуках труб, возвещающих прибытие посольства из Венеции, Кассио покидает сцену, чуть приободрившись.

Когда в следующей картине сообщают, что именно Кассио заменит Отелло на посту губернатора Кипра, ярость Отелло, который бросает Яго: "Вот и он! Он здесь! Сейчас все станет ясно", наглядно показывает, как прекрасно подействовал яд, изготовленный коварством Яго. Кассио, столь внезапно возвысившись, удерживается от неуместных проявлений радости, и, когда Лодовико идет к Дездемоне, чтобы помочь несчастной, Кассио, естественно, тоже спешит на помощь и покидает сцену вместе с ними, глубоко огорченный всем происшедшим.

В последнем действии, когда вероломство Яго становится очевидным, Кассио с трудом верит в это. Потрясенный, он рассказывает, что нашел платок у себя дома, и честно признается, что никаких романтических историй у него с этим платком не связано. Для Кассио новость, что его подозревают в связи с Дездемоной.

Когда интрига раскрывается и Яго пытается улизнуть, именно Кассио кричит: "Задержать его!" В самом конце, когда Отелло умирает, Кассио уходит в глубину сцены с Лодовико и Монтано подавленный, печальный, но совесть его чиста, он не знает за собой никакой вины, кроме пьяной драки, в результате которой и началась вся эта трагедия.

Эмилия, должен признаться, не принадлежит к числу любимых мною персонажей; моя дорогая жена постоянно упрекает меня, что я слишком суров по отношению к Эмилии! Конечно, Эмилия боится мужа, и это должно быть ясно с самого начала, потому что именно страх заставляет ее молчать до конца, до тех пор, пока становится слишком поздно что-либо говорить. Я полностью отметаю догадку, которую иногда высказывают, будто у нее самой была любовная связь с Отелло. Эмилия достаточно хорошо знает своего мужа, чтобы осмелиться на подобное. Яго мгновенно среагировал бы, начал бы всех шантажировать, появись у него в руках такое оружие.

Эмилия, конечно, понимает всю низость своего мужа. А как же иначе? Это явствует из одной-двух фраз, которые она произносит. Собственно говоря, ее страх перед Яго вполне объясним. Но она также утверждает, что сердечно любит свою

госпожу. Действительно, Дездемона - милое существо, располагающее к любви. Скорее всего, в прошлом Дездемона не раз защищала Эмилию от злобы Яго. Поэтому довольно трудно простить Эмилии, что она ни одним словом не намекнула своей госпоже о грозящей опасности. А ведь у Эмилии было для этого достаточно возможностей.

Конечно, если бы Эмилия предостерегла Дездемону, все течение драмы резко изменилось бы, и мы не дождались бы финальной трагедии. Так что Эмилия должна оставаться трусливой и малодушной. Но она, безусловно, на ступеньку выше, чем Джиованна в "Риголетто", - по крайней мере хоть не берет денег за предательство.

Мне кажется, Эмилия немного старше, чем Яго, непритязательна и не особенно привлекательна. Скорее всего, для нее когда-то большим событием явилось то, что красивый молодой человек женился на ней. Может быть, именно этим частично объясняется ее терпимость по отношению к недостойным проделкам Яго. Впрочем, Эмилия знает слишком много, что дает ей основания по-настоящему бояться мужа.

Когда она впервые появляется на сцене, сопровождая Дездемону, которую дети встречают цветами и песнями, она, по-моему, не должна вести себя слишком сентиментально, обнимать детей и прочее. Пусть предоставит все это Дездемоне. У Яго и Эмилии, очевидно, нет детей, и она должна быть благодарна богу - мы тоже вслед за ней! - за такую милость. Страшно представить себе Яго-ребенка!

Позднее, в той же самой сцене, когда Эмилия поднимает платок, оброненный Дездемоной, а Яго выхватывает у нее этот платок, актриса должна обнаружить смятение, страх - Эмилия понимает, что платок необходим Яго для какой-то недостойной цели. Тут она может продемонстрировать, как боится Яго, и показать, что страх сильнее всех прочих ее чувств.

Всякий раз, находясь, рядом с Дездемоной, она внешне проявляет любовь к своей госпоже, большую нежность. Эмилия действительно любит Дездемону, но не настолько сильно, чтобы побороть свой страх и спасти молодую женщину. Что касается квартета во втором акте, но тут у меня особая просьба к исполнительнице партии Эмилии. Ради всего святого, может быть, вы выучите свою партию как следует? В девяти случаях из десяти все "разъезжаются" именно из-за исполнительницы партии Эмилии.

В последней сцене совесть Эмилии отягощена страшным грузом страхов и подозрений. Наверное, Эмилии не следует безостановочно расчесывать волосы Дездемоны, будто это хвост

норовистой лошади, готовой вот-вот взбрыкнуть. По-моему, ей надо неподвижно застыть и пару раз тяжело вздохнуть. Думаю, ее должна угнетать ужасная мысль, что Дездемона действительно в опасности. Только не заходите слишком далеко - все равно вы не сможете осмелеть настолько, чтобы попытаться спасти Дездемону! Однако позвольте этой мысли окрасить сцену прощания. Последний раз обняв Дездемону, закройте лицо руками и, выбегая из спальни, разразитесь слезами отчаяния. Может быть, сейчас вы потеряли последний шанс спасти свою госпожу, но вам не хватает мужества - не так ли? А ведь с этой, не особенно приятной, мыслью Эмилии придется жить дальше. Поэтому неудивительно, что она с такой яростью выкрикивает в лицо Яго все обвинения - но слишком поздно.

Отелло - венецианский мавр. Он - генерал Венецианской республики, одновременно мавр и венецианец, цивилизованный во всех своих проявлениях, однако под грубой кожей солдата в нем живет комплекс неполноценности. Великолепный внешний глянец покрывает примитивного человека, и мощные страсти прорывают защитную оболочку. Ревность - вот что губит его, ревность по отношению к молодой, прекрасной, благородной женщине, которая пренебрегла всеми традициями семьи и общества, могуществом Венеции, чтобы последовать за любимым человеком - мавром.

Отелло по натуре предан и честен и наивно верит в честность окружающих. Каждая мысль, каждый жест Отелло отмечены природной добротой и религиозностью. Во время первого выхода он с победительным видом, преодолев опасности бушующего моря, появляется на сцене и произносит знаменитое "Честь и слава!" - это молитва и благодарность небесам. Затем он спешит к Дездемоне. Его любовь - эго экстаз, но присущая ему чувствительность вливает в любовь чистоту, которая сдерживает страсть и придает ей оттенок невинности.

Когда Отелло возвращается на сцену в гневе из-за вспыхнувшей там ссоры, он действует очень быстро и резко, как и подобает в критических обстоятельствах. Затем, когда все покидают подмостки, он не оборачивается, однако всем существом ощущает приближение своей прекрасной белой богини. Отелло чувствует ее руки на своих плечах и в одной из самых красивых фраз оперы: "Кончился день тревожный" - как бы молит простить его за недавний взрыв ярости.

Любовный дуэт - это чистое волшебство: нежность, страсть, томление и желание медленно сплавляются воедино, увлекаемые музыкой в crescendo, которое отличает редкая чувственная мощь. Лоренс Оливье признавался мне, что, однажды услышав этот дуэт

в "Ковент-Гарден", он в дальнейшем, играя ту же сцену на подмостках, ощущал себя не в своей тарелке: ему всякий раз не хватало музыки Верди.

В первом акте Отелло гордится своей физической силой, своим успехом, он уверен в себе и несокрушим. Тем более изощренными выглядят махинации Яго, когда он пытается сокрушить такого титана. Вначале Отелло не замечает намеков Яго, потом, заметив, отметает их, но уже через миг в его душе рождается любопытство, желание узнать как можно больше. В тот момент, когда он принимает на веру намеки Яго, в либретто происходит, вероятно, слишком быстрый поворот. Актера поджидает трудная задача: доиться равновесия между психологическим crescendo и переходом через различные промежуточные состояния духа, не удаляясь при этом от того, что заложено в музыке.

Всем хорошо известно, что самый первый Отелло, Таманьо, обладал огромным голосом - отсюда и возникла идея, согласно которой для этой партии необходим мощный голос. С другой стороны, сам Верди говорил: "В партии Отелло есть очень протяженные фразы, которые надо петь mezza voce, что Таманьо никогда не удастся". А Рикорди добавлял: "За десять секунд слушатели привыкают к любой интенсивности звука; для того чтобы победить публику, требуется энергия и разнообразие акцентов". Все эти краски можно найти, не подражая кому-нибудь, а используя собственную индивидуальность. Копирование неприемлемо на сцене. Великие певцы, которые пели до нас, - прекрасные примеры, но не следует рабски подражать им.

В финальной сцене первого действия три поцелуя, которые Отелло дарит Дездемоне, - это быстрые, легкие прикосновения, как будто он боится разрушить очарование. Музыка дрожит, изнывая от томления... Какое приглашение, полное завуалированных обещаний, может быть слаще, чем слова: "Ночь наступила"?

И здесь я вижу, как Отелло широко открывает Дездемоне объятия: "Нам светит Венера", - Венера, богиня любви, переселившаяся в Дездемону, белое сияние которой подчеркивается лунным светом.

Ко второму акту Отелло уже изменился - Яго успел влить в его душу первые ядовитые капли. Вначале Отелло еще осторожен и держит себя в руках; затем он становится все более напряженным, нервным и стремительными шагами приближается к кульминации - финальной клятве. Он уже стал жертвой Яго и, заключая с ним адский союз, попадает под власть Яго без всякой

надежды на спасение. Человек, который существовал в первом действии, исчез, его былой облик проступает лишь в нескольких, очень кратких эпизодах. Этот человек потерян.

Постыдное поведение Отелло в сцене с венецианским посольством свидетельствует о страшном нервном потрясении - в противном случае его следовало бы арестовать. Однако драма требует своего логического конца, предрешенного и неизбежного. Отелло - жертва слепой магии, сковывающей и ум и сердце. Его словно ведет какая-то ужасная отрицательная сила - вплоть до того момента, когда он убивает Дездемону. Затем, когда перед ним со всей беспощадностью раскрывается правда, он будто пробуждается от трагического гипноза, чтобы столкнуться с непереносимой реальностью, - но жить с ней нельзя. Отелло вновь три раза целует Дездемону - невинную жертву его беспредельной любви - и, пронзая себя кинжалом, падает замертво рядом с ней. Будем надеяться, что он не станет падать слишком мелодраматично и мы не услышим неприятного стука, с каким его тело брякнется об пол.

Дездемона, очаровательное, любящее существо, родилась под недоброй звездой. Похожая на фреску Веронезе или портрет работы Тициана, с золотисто-рыжими волосами и тонко выгнутыми бровями, Дездемона - настоящая венецианская красавица. Выражение ее лица, манеры, осанка показывают, что она привыкла к всеобщему восхищению, все комплименты она принимает с чрезвычайной грацией.

Дездемона восстала против традиций и предубеждений родного города - и победила их, выйдя замуж за мавра. Несмотря на то что все препоны на их пути преодолены, в любви Отелло и Дездемоны есть оттенок отчаяния; их любовь наполнена поэтичностью и взаимопониманием. Но музыка подразумевает и чисто физическую любовь, столь неожиданную для обоих и столь неожиданную для окружающих, что она кажется и хрупкой и возвышенной одновременно. Отелло и Дездемона, кажется, боятся объятий, в которых они полностью теряют самообладание.

На сцене эту любовь следует показывать с изяществом и определенной чистотой; возлюбленные едва касаются друг друга, чтобы отдалить момент высшего счастья. Сила чувства, которую мы видим в первом действии, уменьшается во втором акте и почти исчезает в третьем. Разочарование и грусть Дездемоны помогут с большей убедительностью сыграть недоверие, когда она говорит: "Надо мной насмехаясь, хочешь отвлечь..." Она страстно отреагирует на жестокое, оскорбительное обвинение Отелло: "Как несправедливы все обвиненья ваши!" Нужно понимать, что она никогда в жизни не испытывала подобного

обращения. До сих пор легкого прикосновения руки было достаточно для того, чтобы получить от мужа все, что она хочет. Поэтому как раз в тот момент, когда она защищает себя с такой энергией, и становится, по-моему, очевидной взрывчатая сила той девушки, которая противопоставила свою волю венецианскому Сенату и добилась права выйти замуж за Отелло.

В последней сцене Дездемона более чем покорна:

"Страшная туча застилает чувства Отелло и мою судьбу"! В самом конце, когда она уже понимает, что безумная ревность мужа влечет ее к смерти, последние слова Дездемоны почти защищают Отелло: "Я Господу себя вручаю, умру невинной". Эти фразы, согласно указаниям Верди, должны быть спеты с чрезвычайной ясностью.

Я начал с Яго и закончу Яго, потому что его личность и его действия окутывают и направляют действия других персонажей в той степени, которую можно считать уникальной среди всех оперных сочинений. Высшая задача, стоящая перед интерпретатором роли Яго, состоит в том, чтобы показать его необычайное коварство публике, умело скрыв при этом от всех персонажей, кроме Эмилии. И, очень прошу вас, играйте без многозначительных взглядов в зал или тайных шепотков из-под руки.

Для того чтобы достичь желаемого эффекта, жизненно необходимо с самого начала отождествить себя с героем. Здесь не должно быть актера, который играет и поет, пусть и с максимальной самоотдачей, здесь должен быть Яго. Вы обязаны наслаждаться своей низостью, изощренностью, успехом ваших козней. Слова и музыка дают вам огромные возможности для того, чтобы показать развитие характера. Создайте образ привлекательного существа, которое ведет всех к гибели, при том что никто не подозревает его в низости. Остальное придет само собой.

С течением лет я постепенно отбрасывал все украшения в костюме Яго - они стали казаться мне излишними. Такие детали, как медали или знаки военного отличия, не заслуживают его внимания, не представляют для него никакого интереса (точно так же он никогда не приближается к трону, потому что считает его символом мнимой власти). Сила, при помощи которой царит Яго, дает власти гораздо больше.

Для того чтобы понять, как действует Яго, вам нужно только разобраться, каким способом он начинает влиять на Отелло, изображая при этом мнимое смирение: "Ревности остерегайтесь!" (а ведь именно это чувство он и стремится поселить в сердце Отелло). Затем Яго идет вперед по точно отмеренным ступеням

предположений, убеждений и советов, вплоть до властного приказа: "Хладнокровней!" - в тот момент, когда Отелло уже полностью в его руках. В опере, которая существенно отличается от пьесы, этот ужасный персонаж обладает таким обаянием, что всякий раз пытаешься додумать, как сложилась судьба Яго после закрытия занавеса. Неужели его схватили и он понес заслуженное наказание? Или ему удалось убежать с Кипра на лодке и связать свою судьбу с судьбой какого-нибудь другого негодяя?

Не знаю, что на это ответить... Ваша догадка имеет такое же право на существование, как моя.

ГЛАВА 13. «ФАЛЬСТАФ»

Задолго до Верди в комедии решили попробовать свои силы Антонио Сальери и ирландский композитор Майкл Балф. Позже наступил черед немца Отто Николаи с его "Виндзорскими проказницами" - опера имела огромный успех вплоть до появления "Фальстафа" Верди и до сих пор не сходит с репертуара, особенно на своей родине. После Верди тот же сюжет использовал Ралф Воан-Уильяме, написавший "Влюбленного сэра Джона", который снискал некоторый успех на английской сцене.

Верди прекрасно знал, что Фальстаф из "Проказниц" лишь именем соответствует "истинному" Фальстафу. В письме, адресованном Итало Пицци, Верди, в частности, утверждает: "Я не сочиняю opera buffa. Я хочу обрисовать характер. Мой Фальстаф не только персонаж из "Виндзорских насмешниц", где он выведен лишь как шут, над которым потешаются женщины; это также и Фальстаф из обоих "Генрихов".

Арриго Бойто, итальянский поэт, писавший для Верди либретто, следовал сюжету "Виндзорских насмешниц" - самой легкомысленной из трех шекспировских пьес, где действует Фальстаф, но взял много и из "Генриха IV". Он использовал не только многочисленные фразы, но, кроме того, монолог о чести, очаровательное "Был я когда-то молоденьким пажом" и куски из монолога третьего акта. Таким способом ему удалось вернуть Фальстафу оригинальный характер, утраченный в комедии, и предложить Верди либретто, весьма изобретательное по части игры слов, насыщенное шутками, которые требуют четкого звукового воспроизведения, и полное разных экстравагантностей, усиливающих комический эффект.

Любовь и изощренное искусство позволили Бойто на основе изученного материала создать одно из прекраснейших либретто, вообще существующих в мире оперы, достойное занять свое место рядом с оригинальным творением. Музыка вырастает из либретто, в результате чего появилась опера, свободная от всех предшествующих условностей, написанная музыкальной прозой высочайшего образца. Произведение состоит из эпизодов, в которые вовлекаются разные персонажи. Оно подобно фламандскому полотну, где каждая группа живет своей жизнью, но остается при этом органической частью целого.

Все роли должны быть исполнены предельно точно и ясно; нельзя пренебречь ни одной мелочью, чтобы создать живую картину, в которой мельчайшие подробности доведены до

совершенства. Ни один исполнитель не должен выходить на первый план, нарушать целостность ансамбля. Разумеется, фигура сэра Джона доминирует, это тот стержень, вокруг которого вращается действие, но если хотя бы один второстепенный персонаж будет представлен слабым исполнителем, равновесие целого нарушится.

Заслуга в создании этого волшебного равновесия принадлежит в основном Бойто. Тончайшая музыка, в которую это равновесие облечено, есть чистейший Верди. А вместе они дали жизнь, как сказал Рихард Штраус, одному из величайших шедевров всех времен.

Верди давно мечтал сочинить веселую музыку на "счастливый" сюжет, в котором не было бы бурных эмоций. Россини сказал однажды, что Верди никогда не рискнет написать оперу-буффа - может быть, именно эти слова и ввели в соблазн неукротимого восьмидесятилетнего старца. А когда "Фальстаф" был сыгран впервые в феврале 1893 года, все в один голос громко закричали о свежести этого шедевра. В произведении старого человека обнаружился совершенно новый Верди (так утверждали все), абсолютно неожиданный, обладающий другим лицом, непохожий на себя. Но факт остается фактом: даже если "Фальстаф" столь отличен от всех остальных опер, Верди всегда остается Верди, он узнаваем в любом своем сочинении.

В беседе с журналистом в 1890 году Верди сказал: "В течение сорока лет мне хотелось написать комическую оперу, а пятьдесят лет назад я познакомился с "Виндзорскими насмешницами"... Теперь Бойто сочинил для меня комедию, не знающую аналогий. Я забавляюсь сам, перекладывая ее на музыку; каких бы то ни было планов я заранее не строю. Даже не знаю, закончу ли эту оперу вообще".

Из этого простого и ясного утверждения очевидно, что подготовительный период, созревание оперы в душе Верди длились долго. Кроме того, в словах композитора ощущается глубочайшее уважение, которое Верди испытывал по отношению к английскому драматургу на протяжении всей своей жизни.

"Сочиняя "Фальстафа", - сказал Верди, - я не думал о возможностях оперных театров или конкретных певцов. Я писал для собственного удовольствия. Пожалуй, оперу надо было бы ставить не в "Ла Скала", а в Санта-Агате. Опасаюсь, что "Скала" чересчур велика для постановки комедии, в которой стремительный поток диалогов и подвижная мимика являются наиболее важными составляющими".

Совершенно очевидно: Верди хочет, чтобы у оперы было интимное обрамление, оно должно неизменно ощущаться и в

постановке, и в исполнении всех ролей. "Наши певцы, - утверждал композитор, - знают только один способ пения, "жирным" голосом, без должной гибкости, без ясной дикции, с неверным дыханием и неправильными акцентами..."

Увы, бедные мы, бедные! Вот уж в самом деле резкая критика! Верди нужны для этой оперы актеры. Здесь он не гонится за пением в первую очередь, ему нужен музыкальный диалог, текучий, с ясной артикуляцией. Пение требуется лишь тогда, когда это безоговорочно диктует сама музыка.

Итак, занавес поднимается!

В таверне "Орден Подвязки", не замечая трещин в балках и убожества обстановки, уже немалое время проживает знаменитый сэр Джон. Внешняя убогость не может уронить истинное величие ее обитателя. За всю мерзость этих стен несет полную ответственность хозяин таверны, и с его стороны просто наглое бесстыдство требовать платы от сэра Джона. Ведь уже одно то, что столь именитый джентльмен обитает в таверне, - честь для заведения. Такая установка хорошо соответствует потребностям сэра Джона; он чувствует себя вполне уютно, подобно огромному медведю в берлоге. На Бардольфе лежат обязанности, учтиво выражаясь, по ведению хозяйства, а Пистоль ведает охраной хозяина. Никакой платы за свои услуги они не получают, но свое наверстывают, надувая хозяина при всяком удобном случае. Слуги крадут у сэра Джона вино и жаркое и, скорее всего, предают его самыми разными способами. Вне всякого сомнения, ими движет непреодолимое желание продать его как можно выгоднее богачу Форду.

Тихое утро, все дышит покоем. Фальстаф занят важным делом: он пишет два одинаковых любовных письма миссис Форд и миссис Пейдж, а Пистоль и Бардольф, полусонные, развалились рядом с хозяином в ленивых позах.

Вдруг дверь резко отворяется; словно кот, преследуемый псами, в таверну влетает доктор Кайус, изрыгая проклятия и обвинения: он утверждает, что эти два прохвоста, Фальстафовы слуги, обокрали его накануне вечером. Те в свою очередь насмехаются над пострадавшим и посылают его ко всем чертям.

На протяжении этой сцены сэр Джон сохраняет олимпийское спокойствие. Ситуация меняется, когда приходит хозяин таверны и вручает постояльцу длинный перечень неоплаченных напитков и яств. Понимая, что необходимо разыграть спектакль, чтоб избавиться от наскучившей трескотни, сэр Джон встает во весь свой исполинский рост и, великолепно имитируя приступ ярости, гоняет по сцене жуликоватых слуг, вопя, что они его обирают и объедают.

Эта грандиозная сцена, во время которой непомерная туша сэра Джона ходит ходуном, а уста его изрыгают угрозы и попреки, наводит страх на хозяина таверны - несчастному приходится отступить. Он и не догадывается о том, что на самом деле сэр Джон развлекается и получает несказанное удовольствие от устроенной им суматохи.

Спровадив хозяина, Фальстаф обдумывает, как передать два любовных письма, и приказывает своим жуликам взять по посланию и отнести дамам. Эти нахалы, однако, имеют дерзость заявить, что такое задание несовместимо с их честью. Величественно разыгрывая глубочайшее презрение, сэр Джон "взрывается" знаменитой арией о чести. Это в высшей степени циничный и аморальный трактат об истинном значении чести. Разве честь может набить живот? заменить ногу? или шевелюру? Нет. Разве она живет с живыми? Разве мертвые чувствуют ее? И так далее и тому подобное. Честь - это только пустое слово, сотрясение воздуха! Вот философия сэра Джона.

А раз так, значит, он лично может обойтись и без чести. И без этих прохвостов тоже! Вооружившись метлой, сэр Джон гоняется за слугами по всей комнате, кричит на них и в конце концов выгоняет обоих со сцены; этот короткий эпизод заканчивается мощным приступом добродушного хохота, сотрясающего толстяка.

Именно этот эпизод требует от исполнителя большого мастерства, как вокального, так и артистического. Ему надо излагать свою так называемую философию, раскрывать мошеннические планы и в то же время передвигать по сцене огромную тушу - а это не такая уж легкая задача. Эта картина - своего рода визитная карточка сэра Джона Фальстафа, и он должен сыграть ее на максимуме возможностей, не говоря уж о том, что здесь ему приходится брать высокое соль, перекрывая грохочущий оркестр.

Тем временем пажа отправляют доставить как можно быстрее письма двум прелестницам - Алисе Форд и Мэг Пейдж. Полагаю, чаровницы вначале польщены такими красиво написанными письмами, хотя рыцарь, сочинивший их, отличается чрезмерной тучностью. Однако удовлетворенное самолюбие сменяется яростью, когда дамы выясняют, что письма совершенно одинаковы. Смеясь, хотя и чувствуя себя уязвленными, Алиса и Мэг решают дать ухажеру хороший урок. "Развлеченья честных женщин с честью совместимы" - вот что они докажут нахалу.

В то же самое время Пистоль и Бардольф лелеют планы мести в отношении своего хозяина, осмелившегося выгнать их вон. Жулики приходят к мистеру Форду с предостережением: пузатый

рыцарь собирается соблазнить жену Форда. При этом негодяи пересыпают свою речь обильной бранью, в которой их языки весьма поднаторели.

Пока мужчины и женщины занимаются плетением интриг и продумыванием встречных заговоров, юные влюбленные Нанетта и Фентон тайком обмениваются поцелуями и любовными клятвами; надо сказать, что их прелестные взаимоотношения резко контрастируют с озлобленными махинациями старшего поколения. После чтения и сравнения двух писем, сопровождающегося взрывами иронического смеха, следует красивая восходящая фраза: "О, пусть мой образ блеснет ему тогда, как в темном небе яркая звезда".

Женский квартет, переливающийся всеми красками, как драгоценный камень, время от времени бросает свои отблески на "жужжанье ос и шершней" мужчин-заговорщиков; голоса сливаются воедино в знаменитом нонете, вмещающем столь разнообразные чувства. И здесь опять-таки очаровательная фраза влюбленных восходит, как солнце во всем его блеске... пока в конце концов весь ансамбль не заканчивается взрывом хохота - ведь мы имеем дело с комедией, не так ли?

Если вы слышали, как пели эту фразу Мария Канилья или Рената Тебальди, вы никогда ее не забудете. В их исполнении она столь глубоко западала в сердце слушателя, что даже вспомнить эту фразу - значит вновь проникнуться очарованием ее прозрачного вокального волшебства.

Что касается миссис Квикли, то, пожалуй, в моем сердце никогда не сотрется образ, созданный Федорой Барбьери, - Квикли par exellence, поскольку богатство вокальных оттенков сочеталось у нее с тонкостью сценической интерпретации. Когда я ставил "Фальстафа" в Париже (и сам пел в этой постановке главную партию), я согласился, чтобы все роли исполняли французские певцы, но с одним исключением. Я вынужден был настаивать на участии Федоры Барбьери в партии Квикли. Потому что я знал: в работе с французскими "насмешницами" мне без надежной поддержки не обойтись.

На миссис Квикли, которую избирают в качестве посланника Купидона, возложена честь сообщить ответы двух дам сэру Джону. Польщенный мгновенной реакцией на его предложения, Фальстаф готов поверить чему угодно. Разговор между Фальстафом и Квикли представляет собой самую обезоруживающе забавную сцену во всем произведении: притворная уважительность злоумышленницы Квикли великолепно контрастирует со снисходительностью надутого от чванства Фальстафа. Он заглатывает приманку целиком и после

ухода Квикли с трудом сдерживает нетерпение, ведь ему предстоит важное дело: приготовиться к свиданию с Алисой "от двух до трех".

С блаженной улыбкой он произносит хвалебные стихи в адрес своей старой плоти, которая все еще способна доставить ему такие наслаждения. Его торжествующий короткий марш (а музыка служит великолепным аккомпанементом словам) звучит прямо-таки магически: "Так, старый Джон, так, так, действуй смелее!" Распевая, он ходит по сцене взад-вперед: слова "...но крепок, и ты способен радость любви познать" акцентированы несколько напряженным до-бемоль, что почти наглядно выражает усилие, требуемое для этого удовольствия. Вот где подлинная гениальность!

Однако самовосхваления Фальстафа прерывает неожиданное появление мистера Фонтаны. Это, разумеется, переодетый ревнивец Форд, который явился, дабы самому кое в чем разобраться и выяснить, что замышляет этот самый Фальстаф. Визит явно некстати, потому что Фальстаф собирался переодеться для свидания и придать себе неотразимый вид. Однако непрошеный посетитель приносит с собой вино и деньги, и вскоре джентльмены становятся лучшими друзьями.

Они рассказывают друг другу о своих любовных приключениях. Фальстаф предоставляет более молодому собеседнику право высказаться, сохраняя безмятежный вид человека, которому об этих утехах известно абсолютно все. В конце концов он все же не выдерживает и рассказывает Фонтане о своей последней победе - а это не кто иная, как жена Форда, очаровательная Алиса, с которой у толстяка, как он самодовольно оповещает друга, назначено свидание "от двух до трех".

Исполненный самолюбования, слегка позабыв о своем дворянском статусе, Фальстаф поносит обманутого мужа, пожалуй, в чрезмерно грубых выражениях. Затем, взяв себя в руки, он снова становится любезным, располагающим к себе джентльменом, которому пора удалиться для переодевания и наведения красоты. Эта сцена между Фальстафом и Фордом уморительно смешна, от обоих исполнителей требуются незаурядные актерские данные. У Форда есть очаровательный монолог, а сэру Джону дел хватает на протяжении всего эпизода. Здесь необходимы многочисленные перемены в окраске звука, например после бурной тирады в адрес мужа-рогоносца, когда Фальстафу нужно издать флейтоподобный звук, чтобы спеть: "Мне одеться надо".

Зрители остаются наедине с потрясенным Фордом. В остолбенении от планов завоевания его жены старым рыцарем,

Форд лихорадочно хватается то за одну мысль, то за другую, соображая, как бы предотвратить ужасающее безобразие. Он с трудом выходит из оцепенения, словно пробуждаясь от сна и попадая в мир жуткой реальности, где вот-вот состоится условленная встреча. Форд пришел сюда, чтобы потешиться над Фальстафом, а теперь сам являет собой осмеянного мужа. "Твоя супруга изменой оскверняет честь твою, твое имя и твое ложе". В приступе горести он кричит: "Хвалима будь та ревность, что в сердце моем всегда жила!".

Это самая красивая ария, один из немногих "номеров" оперы. Смесь драмы и гротеска дает громадные возможности для вокалиста. Не один подающий надежды молодой баритон использовал эту арию в качестве той ступеньки, которая ведет от второстепенных партий к главным.

Каков этот монолог - серьезен он или комичен? Конечно, с точки зрения бедняги Форда, он убийственно серьезен. Однако выражение серьезности должно приобрести столь нервную акцентировку, чтобы со всей неизбежностью выявилась и комическая сторона. Оказавшись жертвой собственных уловок и впав в отчаяние, Форд теряет самообладание, нервы его сдают. Это один из немногих моментов оперы, когда подмостки принадлежат одному персонажу. Насладитесь в полной мере главенством на сцене, но не метьте на роль протагониста. Никто не должен слишком выпячивать свое "я", нарушая гармоничность ансамбля.

Фальстаф возвращается, разодетый в пух и прах, готовясь сразить даму так же резво, как это получалось у него в бытность юным пажом ("когда я был пажом герцога Норфолкского", - вспоминает он). Но увы, роскошное одеяние не "расширилось" вместе с ним и теперь облегает его громадную тушу, как кожура - колбасу.

Царственно не заботясь о некоторых неудобствах, он важно расхаживает перед скептически взирающим на него Фордом. Они обмениваются комплиментами, не забывают показать друг другу и зубки и после некоторых расшаркиваний перед дверью приходят к согласию, удаляясь рука об руку. Когда-то я получил большое удовольствие, исполнив обе эти роли на телевидении в Лондоне. На студии Би-Би-Си под руководством Патриции Фой была создана удачная серия передач об опере, и я появился в качестве Фальстафа и Форда одновременно... и даже прошелся сам с собой рука об руку.

У этой оперы есть три выраженных аспекта: юмористически-иронический, лирико-идиллический и романтико-фантастический, и каждый из них находит свое соответствие в

особенностях жанра, называемого comedia lirica.

Средоточием юмористически-комического начала является фигура Фальстафа; музыка, принадлежащая ему, характеризует героя во всей полноте. Фальстаф в высшей степени безразличен ко всему, что не касается его лично. Он чувствен и хитер, к тому же боек и остер на язык, что позволяет ему выкарабкиваться из весьма запутанных ситуаций. Хитрость и безмерное тщеславие - главные черты его характера, они проступают в самой первой сцене, потом в двух больших монологах (акты I и III), в очаровательной маленькой кабалетте "Был я когда-то молоденьким пажом". Это не победительная ария, а скорее несколько меланхолические мемуары: вспоминая прошлое, он не может скрыть иронии.

Лирико-идиллическая сторона комедии выявляется в болтовне кумушек, в их заговоре против Фальстафа, во взаимоотношениях Нанетты и Фентона (для передачи информации они пользуются помощью миссис Квикли), в свежей музыке, характеризующей влюбленных. Верди все время выводит их на передний план, как только спадает драматизм действия.

Кроме того, есть небольшие "семейственные" эпизоды: беседа дам, которые в ожидании новостей от миссис Квикли занимаются привычной домашней работой; обмен репликами в конце пятой картины, когда заговорщики уходят, чтобы устроить на закате свидаиие у дуба Герна; приготовления в лесу, когда отдаются последние распоряжения перед маскарадом, после "колдовской" арии Фентона.

Романтико-фантастический элемент проступает в последней сцене оперы, возвещается он звуком рога еще до того, как прозвучала песенка Фентона. Сцена в целом - это большая музыкальная фреска, которой надо насладиться с чисто музыкальной точки зрения. Она позволяет завершить оперу празднично, комедия на сцене оказывается отражением музыки, и написана она в тонах пасторальной волшебной сказки.

Вот что говорил Верди в письме, адресованном Джулио Рикорди, относительно исполнителей: "В роли Форда мало пения, но если в финале второго акта он не прозвучит, никакие прыжки или беготня по сцене не позволят ему быть убедительным. Роль Квикли совершенно другого свойства. Здесь нужно и пение и игра, большая сценическая естественность и правильные акценты на определенных слогах. Для Алисы необходимы те же качества, что и для Квикли, но исполнение требует еще большего блеска и чрезвычайной живости. Ведь именно она заправляет всем действием".

Сдается, и Мэг он хотел бы видеть бойкой, живой женщиной,

немного дерзкой, с чертами комедиантки. Для роли Нанетты Верди требовалась молодая певица с хорошим голосом и актерским талантом, иначе у нее могут не получиться два оживленных маленьких дуэта с Фентоном.

Позволю себе еще раз процитировать Верди: "Фентон - сентиментальный юноша, поглощенный любовью. Кайус - педантичный глупец, от которого веет скукой. Пистоль - пустоголовый, но крайне шумный парень, а Бардольф и невежда и негодяй одновременно".

В большом монологе третьего акта Фальстаф предстает в своем подлинном обличье (то есть как Фальстаф "Генриха IV"), это отличает данный эпизод от всех остальных. У сэра Джона здесь нет зрителей, ему не перед кем устраивать представление. Он вне себя от ужасного унижения, которому только что подвергся: "Чтобы меня в корзине грязной вдруг швырнули в канаву под грудой грязных тряпок, как топят в мутной луже грязного котенка... Подлый мир! Мир вероломный!"

Словно в кошмаре, он видит, как по волнам плывет его вздутое брюхо - единственное, что способно его спасти. "Благородства нет... Ну, старый Джон, тащись по жизни, тащись, пока не придет смерть". Подражая этому хорошо известному пассажу, Верди сочинил трогательное прощание - "довесок" к завершенной партитуре, который не исполнялся, пока тридцать лет спустя его не обнаружил Тосканини:

Все кончено.
Ну, в путь, старый Джон.
Тащись своей дорогой,
Покуда силы есть.
Хитрец и шут, весьма симпатичный,
Простой и неподдельный
Всегда и всюду.
Иди, иди. Вперед, вперед.
Прощай!

Весь мокрый, дрожа от холода, Фальстаф заворачивается в одеяло, вытянутое из тюка с бельем, и погружается в черную меланхолию.

Но тут же он требует у трактирщика кружку вина - горячего! Толстяк выхватывает принесенную кружку и вливает напиток в алчущее горло, - рокочущие струны в оркестре живописуют получаемое им удовольствие. По всему телу Фальстафа разливается благодатное тепло, он расслабляется, и вот уже снова перед нами готовый на любые подвиги галантный рыцарь. Тысяча чертенят оживает в его мозгу, и, забыв обо всех нанесенных ему оскорблениях, он пьет в свое удовольствие и торжествующе

хохочет.

Внезапное появление Квикли грубо возвращает Фальстафа к действительности. Он приходит в ярость, точно раздразненный бык. Сэр Джон охвачен желанием разрезать Квикли - и всех прочих кумушек - на мелкие кусочки, потому что ясно помнит побои ревнивого мужа, грязное белье, воду... Эту большую сцену он заканчивает воплем на высокой ноте: "Канальи!"

Однако самонадеянность и тщеславие снова ведут Фальстафа к неприятностям. Он с потрохами попадает в новую ловушку, введенный в заблуждение несколькими льстивыми фразами Квикли и письмом от Алисы, в котором та приглашает его на свидание в полночь в Королевском парке, у дуба Герна. Фальстаф должен переодеться Охотником Герном, чей дух, по преданию, блуждает в этот час по парку.

Исполняя все предписания, Фальстаф появляется в последней сцене; дрожа от страха, он блуждает по лесу под звуки двенадцати чудесных аккордов. Вот он подходит к дереву - на зов молодой голубки Алисы. Но его неясным страхам суждено сбыться: после небесной арии Нанетты, одетой Королевой фей, лес оживает, наполняясь волшебным народцем - тут эльфы и духи, феи и ведьмы и еще много странных и непонятных существ. Шутка, скажем прямо, заходит далеко, доводя до ужасного состояния "буйное чрево и могучую грудь" - не забудем, какого физического напряжения все это требует от исполнителя роли Фальстафа!

Тем не менее, обладая неугасимым оптимизмом, сэр Джон сумел вновь воспрянуть духом. Над ним жестоко насмехались, глумились, его колотили люди самого простого происхождения, а он все равно в состоянии сделать величественное заявление: "Это я даю вам живость; мое остроумие делает остроумными других..."

В "Генрихе IV" Фальстаф сам рисует свой портрет: "Симпатичный представительный мужчина... хотя и несколько дородный; взгляд у него веселый, глаза приятные и весьма благородная осанка. На вид ему лет пятьдесят или, вернее, уже под шестьдесят"! Стало быть, не делайте из него шута. Подобная ошибка будет иметь самые прискорбные последствия. Сэр Джон-человек, в высшей степени уверенный в своей неотразимости, он и на секунду не поверит, что в нем есть хоть что-то, не вызывающее восхищения и восторга. Фальстаф чувствует себя настолько выше всех этих людишек в Виндзоре... Ведь он среди них - единственный рыцарь, близкий друг - точнее, бывший близкий друг - принца Уэльского, ныне короля Англии.

Слава Фальстафа и его физическая удаль стали, благодаря его собственному хвастовству, легендарными. Сэру Джону

достаточно что-нибудь проворчать, а для окружающих это уже львиный рык. Солнечное тепло возвращает ему жизнь, а улыбка женщины действует как дыхание весны. В глубине души он трус, но, боясь многого, он все же слишком любопытен, чтобы удержаться от новых приключений, - да, собственно, из этого и получается вся комедия.

Верди вкладывает в уста Фальстафа сигнал, который указывает на завершение произведения. "Хор - и комедия закончится!" Актеры, которые выступали в дивертисменте, как это называлось раньше, участвуют в общем хоре.

Развлекательное представление - дивертисмент - есть образ нашей жизни, однако не надо искать здесь реальную жизнь и принимать происходящее на сцене слишком серьезно.

Финальный хор "В жизни нужна нам шутка" по существу представляет собой мораль сей истории; на эту фразу, сочиненную Бойто, гений Верди создал мастерскую фугу, венчающую оперу.

В течение многих лет Мариано Стабиле оставался живым примером, единственным настоящим Фальстафом, на которого все мы взирали в поисках вдохновения. Я жадно изучал его грим, движения и жесты, эти неподражаемые "жирные" ноты, полные сверхъестественного тщеславия, этот незабываемый фальцет! Как я ни пытался скопировать фальцет Стабиле, у меня получался не более чем жалкий хрип, который душил меня и заставлял кашлять. Поэтому в конце концов, по совету дирижеров и постановщиков, мы сделали вот что: Бардольф спиной к зрителям пел мою фразу, а я исполнял ее лишь мимически, просто двигая губами: "Я ваша, сэр Джон Фальстаф".

Уловка всегда удавалась, но мне не давало покоя это жульничество, не хотелось надувать публику. Я чувствовал себя униженным. "Право же, хватит обманывать, - сказал я сам себе, - я сыт этими трюками по горло". И, молчаливо попросив прощения у Верди, я спел предыдущую фразу "Родичу, что хочет говорить"! затемненным, "тяжелым" голосом, а затем подчеркнуто "вульгарным" голосом, жеманясь, как влюбленная женщина, я спел на октаву ниже: "Я ваша, сэр Джон Фальстаф". Тем самым был достигнут контраст, которого естественным способом мне найти никак не удавалось.

Как я любил эту роль! Как до сих пор люблю ее! Когда я вспоминаю каждый этап работы над ней, самые благодарные мои мысли устремляются к маэстро Серафину - он всем нам был отцом, но позволю добавить, ко мне питал особое пристрастие. Когда впервые он позволил мне приступить к роли Фальстафа (до того я, разумеется, пел Форда), я курсировал между Римом и

Неаполем, участвуя в спектаклях "Дон Карлоса", которыми дирижировал маэстро Серафин. Мы все устроили очень разумно: несмотря на нелюбовь Серафина к быстрым автомобилям, я возил его туда и обратно - он сидел рядом со мной, положив клавир на колени, и терпеливо давал свои наставления, разъяснял детали, советовал и поправлял меня. За нашими спинами расположилась преданная ему экономка Розина, которая время от времени чистила апельсин для одного из нас, чтобы мы освежили пересохшие глотки. Это и был мой первый "подход" к замечательной роли.

Я пел ее много раз под руководством маэстро Серафина, а потом, позже, с такими дирижерами, как Де Сабата, фон Караян, Джулини, Гавадзени, Вотто, и многими другими. Каждый раз, с каждым новым спектаклем, опыт и удовольствие от роли становились все полнее.

Но совершенно особые впечатления ждали меня однажды, когда я пел эту партию в "Ковент-Гарден". До сих пор не могу понять, как такое могло случиться: за границу было послано сообщение, что я в последний раз исполняю роль Фальстафа в столь любимом мною оперном театре. Благодарная публика устроила мне такую овацию, что даже теперь я чувствую комок в горле, вспоминая тот вечер. Это было тем более удивительно, что я такой овации никак не ожидал.

Эти возгласы восторга и одобрения, эту демонстрацию всеобщей симпатии невозможно описать. Я бесконечно кланялся в ответ на непрекращающиеся крики "Тито, не уходи! Тито, возвращайся! Тито, мы тебя любим!", и на меня дождем падали цветы и разные подарки. Один из даров я особенно ценю, его вручил мне дирижер - пивная кружка, к крышке которой была приложена карточка с надписью: "Это было редкое наслаждение! Колин Дэвис".

ГЛАВА 14. «ПАЯЦЫ»

...Маленькая труппа странствующих комедиантов: трое мужчин, молодая женщина и с ними ослик. Должно быть, они долго скитались от одной деревушки к другой, разыгрывая вечную историю любви, сцены комических измен, изображая нелепые безумства ревности. Но вот на подмостки взошла смерть и положила всему этому конец.

Очевидно, еще в детстве Леонкавалло стал свидетелем подобной трагедии. Позднее, вспомнив о ней, он написал либретто для оперы, которая принесла композитору долгую славу. На него снизошло вдохновение, и после неудач и разочарований он создал шедевр, коему суждено было занять достойное место в репертуаре каждого значительного музыкального театра.

На долю Леонкавалло выпало изрядно суровых суждений и от музыкантов и от музыкальных критиков. Скептические голоса не умолкают и по сей день: стоит только заговорить о «Паяцах», как непременно находятся снобы, которые презрительно морщатся, всем своим видом показывая, какое оскорбление наносит эта музыка их ушам. Кое-кто из так называемых великих дирижеров, похоже, как чумы сторонится этой оперы, будто позабыв о том, что ее премьерой дирижировал сам Тосканини. Но я убежден: если бы кому-нибудь в наши дни удалось создать произведение, сравнимое по своим достоинствам с «Паяцами», этот человек покорил бы весь мир.

Допускаю, что партитуру следует очистить от всяческих наслоений, от накопившихся почти за столетие «привычек» и «традиций» в худшем смысле этих слов. Но зато какую несравненную радость сулит умному, истинно культурному музыканту возможность заново прочесть партитуру, восстановить ее первозданный облик и вернуть величие этому и поныне популярному творению, с которым, увы, порой обращались слишком бесцеремонно.

Вряд ли стоит напоминать читателю, что «Паяцы» начинаются знаменитым Прологом, уникальным в мире оперной литературы. Говорят, он был написан композитором по просьбе прославленного баритона Виктора Мореля, выразившего желание, чтобы в его партию был включен большой сольный номер. Что ж, личные интересы и настойчивость в их достижении могут приносить и добрые плоды. И если мы действительно обязаны рождением этой музыки Морелю, выразим ему свою искреннюю

признательность, ведь создание Пролога стало событием в истории оперного искусства.

Для меня, как и для большинства не лишенных честолюбия начинающих баритонов, первой ролью в этом произведении явилась партия Сильвио, которую я исполнил в миланском «Кастелло Сфорцеско» в 1937 году. Я был зеленым юнцом, но, подозреваю, довольно самоуверенным. Я сразу же влюбился в прекрасную Недду и в любовном дуэте пел с такой страстью, что аплодисменты постепенно сменились продолжительным стоном «о-о-о!», приправленным смешками. Конечно, я переусердствовал в своем реализме. Но, вспоминая о том времени теперь, с высоты почтенного возраста, я должен отметить, что Недда тогда ни в чем меня не упрекнула.

Позднее, разумеется, я пел и Пролог, и партию Тонио. Ах, этот Пролог! Есть в нем ля-бемоль, отсутствующая в партитуре, но публика всегда ждет ее от певца, подающего мало-мальские надежды. Особенно, если выступающий перед ней бедняга – новичок. (В дальнейшем он уже вынужден, что тоже скверно, брать эту ноту, дабы попросту не уронить свой престиж.)

Никогда прежде я не пытался взять ля-бемоль, и мое горло сжималось при одной только мысли об этой ноте. Да, я мог ее пропеть, но... на октаву ниже, чем нужно. Тем не менее я отважился принять приглашение от театра «Сан-Карло» в Неаполе, где эта высокая нота приобретала особое значение, поскольку речь шла о неаполитанской публике. Роковой день приближался, я погружался в отчаяние, меня охватил непреодолимый ужас. И все же я попытался обнадежить Тильду, решительно заявив: «Представление пройдет отлично, и я стану известным баритоном. Ну а если нет, – добавил я, перестраховываясь, – то мы изменим наши планы на будущее и займемся чем-нибудь другим».

Я упорно избегал коварной ноты на фортепианных и оркестровых репетициях, и в конце концов главный режиссер, маэстро Сампаоли, спросил меня: «А та высокая нота, она у вас есть или нет?» «Маэстро, – ответил я обиженным тоном, – если бы я не был способен взять ля-бемоль, то вряд ли согласился бы на эту роль. Просто я полагаю, что бессмысленно впустую растрачивать силы на репетициях». Сомневаюсь, что мое объяснение вполне удовлетворило маэстро. Между тем наступил день генеральной репетиции.

Я сказал себе: во что бы то ни стало я обязан взять ля-бемоль. Если Тильда, находясь в ложе, и не преклонила в те минуты колени, то уж наверняка с жалобной настойчивостью мысленно взывала к богу. По мере того как приближался самый

ответственный момент, я со все большим упорством старался отогнать от себя мысль о подстерегавшей меня опасности. Потом взял дыхание, и – раз! – из моей груди вышло такое мощное и звонкое ля-бемоль, что я едва не онемел от изумления. Но прервать звук я уже не мог и вынужден был тянуть его, покуда хватило дыхания. Я увидел, как Тильда привстала в ложе, она сияла от счастья. Я стал настоящим баритоном!

Позже ко мне в гримуборную зашел Сампаоли и сказал: «Что за преувеличение! Не спорю, нота удалась вам на славу, но уж больно вы ее затянули. Должно быть, вы вложили в нее все, что приберегли за время репетиций...»

Актер, поющий Пролог, прохаживается перед занавесом, обращаясь прямо к залу. «Прошу простить...» – начинает он рассказ о том, что за представление сейчас будет дано. И дальше следует почти классическое описание типичной веристской оперы.

В основе сюжета – история любви и мести. Новизна оперы мгновенно покорила сердца миланцев в 1892 году, а вскоре «Паяцы» вошли в репертуар каждого второго музыкального театра мира. Актеры, как объясняется в Прологе, не будут копировать на сцене переживания героев, но выразят их на языке жизненной правды.

«В души наши вы загляните, там вы себя найдете, свою боль и радость. Ради правды в мир мы приходим, живем на земле и умираем...» Певец развивает эту мысль дальше: для композитора театр и жизнь составляют одно целое. Позднее в разговоре с довольно-таки циничными крестьянами Канио будет утверждать нечто совершенно противоположное. Но кто скажет, где пролегает грань между театром и жизнью, особенно в этом произведении?

«Пленяя нас игрой, пройдут по сцене старые маски». И дальше: «Пускай же наш старик Пролог вновь предваряет действо...» Но сцена Пролога на этом не кончается – следует пауза, обусловленная смыслом текста и необходимая исполнителю. Голос на ritenuto подготавливает прекрасную мелодию («Печальной вереницей...»). В партитуре отмечено только одно piano, однако есть другие обозначения: dolce, col canto doloroso, animando col canto).

Настойчивость, с какой Леонкавалло то и дело проставляет col canto, напоминает о его благодатном сотрудничестве с Виктором Морелем, свидетельствует о совпадении их творческих интересов. Какое счастье хотя бы однажды, пусть не в полной мере, почувствовать, что судьба твоей арии в руках исполнителя!

В партитуре множество пометок и указаний, адресованных

исполнителю каждой из партий. Это своего рода подсказки, содержащие необходимую словесную информацию, настоятельные и в то же время не назойливые. Они говорят о культуре, уме и тонком чутье композитора. Даже увлекаясь порой драматургическими и зрелищными эффектами, он проникает в тайны человеческой души в надежде постичь истинную первопричину всепоглощающих страстей, что принесут саму смерть в обыденную жизнь. Возможно, за всем этим кроется достаточно наивная философия, но она явлена в необузданной жестокости простых, грубоватых людей.

Да, в тексте иногда встречаются довольно крепкие выражения, но только там, где этого действительно требует ситуация. К тому же надо всегда учитывать, кто из персонажей и в каких обстоятельствах их употребляет. Грубость, обусловленная сценическим действием, оправданная состоянием горя и отчаяния, в котором оказываются герои, не имеет ничего общего с развязностью речи, без разбору уснащаемой бранью.

Наверное, Леонкавалло позволил себе быть исключительно раскованным, чтобы обрести свой собственный путь, не похожий на тот, каким шли другие представители веризма в музыке. И может быть, поэтому он чересчур увлекся драмой жестоких страстей. Однако в любом случае нельзя забывать, что благодаря стремлению к правдивому воплощению своего замысла он дал исполнителям свободу в наполнении смыслом тех слов, что они поют.

Взяв за долгие годы моей карьеры бессчетное число ля-бемолей и всякий раз испытывая ужас и замирание сердца в преддверии этого страшного момента, я склоняюсь к мнению тех пуристов, которые настаивают на очищении партитуры от любых следов сомнительных традиций, на бережном к ней отношении. Партитура, созданная Леонкавалло первоначально, гораздо более красива и производит более гармоничное впечатление, чем позднейшая, где ля-бемоль и следующая за ней финальная нота соль производят эффект удара в солнечное сплетение. Мои сомнения и страхи на этот счет рассеял маэстро Серафин, который руководил нашими «чистыми постановками» – они заслужили горячее одобрение и публики, и музыкальных критиков.

Перед началом первого действия в партитуре можно прочитать ремарку (она есть почти в каждом добротном издании), точно объясняющую природу и характер театральной постановки: «С поднятием занавеса слышны фальшивые звуки трубы и удары барабана». Полагаю, это было не совсем обычно для оперной постановки 1892 года. Занавес поднимается, открывая взору

крутые, поросшие лесом горы за деревней Монтальто в Калабрии. Дата обозначена автором точно – 15 августа, празднества в честь Мадонны.

Я нахожу забавным, но совершенно бессмысленным упорство, с каким Леонкавалло чуть ли не в каждом такте настаивает на том, чтобы звучали голоса только половины хористов. Известно, что хору не в полном составе очень редко удается одновременное вступление, а если это все-таки происходит – певцы горланят, а не поют. Конечно, сегодня при поддержке профсоюзов подобные вопросы решаются в пользу исполнителей. Это означает: либо выступают все, либо вообще никто.

В начальной сцене с насыщенным драматическим действием артистов подстерегают опасности. Однажды, когда оперу «Паяцы» давали среди величественных развалин терм Каракаллы в Риме я, продвигаясь по авансцене к освещенному месту, дабы начать Пролог, увидел такое несметное множество зрителей, что после первых слов «Si puo...» почувствовал почти непреодолимое желание выпалить: «Non si puo» – и убежать прочь. Но как и подобает опытному актеру, я остался и после финальной торжествующей ноты арии Пролога развел руки в стороны, принимая бурю аплодисментов от признательной публики. Затем я в веселом пируэте удалился за кулисы, чтобы уцепить поводья сардинского ослика, запряженного в небольшую повозку.

В повозке находились Беньямино Джильи, Недда и большой барабан. Я потянул ослика за собой, но тот, сделав несколько шагов, уперся, упрямо отказываясь пройти чуть дальше по сцене. Беньямино занервничал: у него не было ни малейшего желания петь из-за кулис либо спрыгивать с повозки. Что делать? За мной наблюдали примерно сорок тысяч глаз плюс та пара, что принадлежала напуганному до смерти ослику. Тогда я демонстративно обнял его – это несчастное крохотное создание ростом было чуть больше козы! – и, оторвав от пола его передние ноги, начал бодро пританцовывать вместе с ним. Наконец с помощью Беппо мне удалось вытащить ослика на середину сцены, где и состоялся его успешный дебют.

За исключением Беппо, все действующие лица этой драмы наделены сильными чувствами, дерзкими мыслями, порывами, чисто человеческими страстями, с которыми они с трудом управляются. Именно оттого, что герои оперы не в силах обуздать свою натуру, в жизнь этих людей врываются трагедия и преступление.

Поскольку сами по себе текст и музыка отличаются редким эмоциональным накалом и драматизмом, разумнее, на мой взгляд, петь эту оперу «с холодной душой». Сдержанность крайне

необходима артисту, и прежде всего тогда, когда он играет человека, не умеющего владеть собой.

Горькая ирония заключена в том, что первый выход главных героев вызывает у крестьян приступ бесшабашного веселья. Они окружают прибывших комедиантов и требуют, чтобы их тотчас же начали развлекать. Но Канио (в дальнейшем он будет играть Паяца) объясняет им, что представление начнется поздно вечером. Крестьяне, понукаемые Беппо, уже переодевшимся в костюм Арлекина, не спеша расходятся. Они обмениваются восхищенными замечаниями в адрес красавицы Недды, которая вечером исполнит роль Коломбины. Тонио – он будет играть клоуна Таддео – вызывает лишь несколько насмешливых реплик по поводу его некрасивого лица и уродливого тела. Но по мере развития сценического действия во взаимоотношениях героев начинают обнаруживаться первые трещинки.

Тонио, с его безобразными лицом и телом, физически силен, но слаб духовно. Он послушно выполняет обязанности слуги: следит за порядком и чистотой, сооружает примитивные декорации и ухаживает за осликом, единственным своим другом, которому он поверяет сердечные тайны. В его душе, одинокой и смятенной, зарождается что-то вроде поклонения Недде, он боготворит ее, в то время как она относится к нему в лучшем случае с презрительным равнодушием, в худшем – с отвращением и неприязнью.

Недда – прекрасная юная дикарка. Ее вызывающие манеры, притягательность совершенно безгрешны. Канио обожает Недду, но разница в возрасте между ним и его молодой женой возбуждает в нем подозрения ревности. Он нашел ее несколько лет назад, почти еще девочку: она сидела в снегу, у обочины дороги, умирая от голода, одинокая и всеми забытая. Канио занялся ее воспитанием, обучил грамоте и нескольким ролям в незатейливых представлениях, разыгрываемых бродячими актерами. Затем в один прекрасный день Недда стала его женой. Канио дал ей свое имя и положение в обществе – как-никак он возглавлял небольшую актерскую труппу.

Безусловно, Недда испытывала к мужу благодарность за все то, что он для нее сделал. По-своему они были даже счастливы. Жизнь, существовавшая за пределами мирка бродячих актеров, была ей неведома. Но в очаровательной молодой женщине пробуждались природные инстинкты, она тосковала по настоящей романтической любви. В этот роковой момент на ее пути повстречался привлекательный Сильвио.

Крестьяне уводят Канио и Беппо в таверну, чтобы пропустить стаканчик вина, и Недда остается одна. Она ложится на поросшем

травой берегу реки под августовским солнцем и напевает томную песню. Девушка завидует вольным птицам, пролетающим над ее головой, мечтая стать такой же свободной, как и они.

Как завороженный любуется Неддой Тонио и, обнаружив себя, прерывает ее счастливые грезы. Присутствие подглядывающего за ней шута возмущает Недду, а его жалкие объяснения («Моя душа объята восторгом...») она встречает презрительной усмешкой.

Смех Недды ранит Тонио, но он сдерживает себя и с трогательной покорностью признается ей в любви, добавляя: «О да, я уродлив, унижен судьбою. Ничем я не смою природы клеймо». Но затем он все больше распаляется, его слабый рассудок приходит в смятение, и Тонио открывается Недде: он думает только о ней и страстно жаждет завоевать ее.

Недда смеется ему в лицо, он же, теряя власть над собой, пытается силой овладеть ею. Схватив хлыст, она яростно бьет им по лицу Тонио. С криком раненого зверя он падает на колени и клянется жестоко отомстить ей. Потом, вскочив на ноги, убегает в лес, окружающий деревню.

Когда потрясенный Тонио бредет обратно, он вдруг замечает Недду в объятиях Сильвио, молодого деревенского щеголя. Тонио подсматривает за ними, и в его воспаленном мозгу рождается догадка – вот причина того, почему Недда отвергла его ухаживания! Она любит другого! Она вовсе не добропорядочная супруга, за которую ее принимает Канио («О, ты святая! Мужу верна ты до гроба...»). Да она просто потаскуха! Готовая удрать со своим любовником... И Тонио бежит рассказать обо всем своему хозяину Канио.

Удары хлыста обожгли не только щеки Тонио, но и его душу. Жажда мести овладевает всем его существом и приводит к трагической развязке на вечернем представлении. Теперь в руках у Тонио все нити, связывающие персонажей драмы, и он безжалостно управляет ими, подстегиваемый своим неукротимым безумием.

Лишь в конце спектакля, когда Тонио произносит:

«Комедия... окончена!» – он осознает меру им содеянного. Как бы пробуждаясь от рокового наваждения, смотрит он на безжизненные тела двух молодых любовников. Потом, исторгнув дикий вопль, бросается прочь сквозь толпу, охваченную ужасом. В этот момент занавес опускается.

Канио, по сути, добрый и сердечный человек. Но он горяч и не отличается большим умом, хотя Леонкавалло и вкладывает в его уста слова более значительные, нежели те, которые можно ожидать от человека его положения. Вместе с Неддой и Беппо он

ставит незатейливые фарсы для увеселения простого люда. Но, будучи хозяином, Канио пользуется непререкаемым авторитетом… Честно говоря, я так и не постиг, как они устраивались на ночлег в ужасной тесноте фургона. Наверное, Тонио спал в своеобразном гамаке, закрепленном под днищем повозки, а Беппо, надо полагать, выходил из положения каким-то иным, столь же нехитрым способом.

Отсутствие комфорта вряд ли приносило им большую радость, но до того момента, когда разыгрались драматические события, они жили по пословице: в тесноте, да не в обиде. Не следует забывать, что Недда никогда не знала иной жизни, а человек, не подозревающий о возможности изменить свою судьбу, не очень к этому и стремится. Созрев для любви, романтических чувств – словом, для всего того, что может увлечь воображение юной особы, она повстречала Сильвио.

Молодой, привлекательный и пылкий, Сильвио, вероятно, был сьюом местного богача. Он хорошо одет и наделен большим обаянием. Его красота пленяет Недду, которая уже притерпелась к своей нелегкой бродячей жизни, однообразной и унылой. Хотя она и пытается охладить его пыл и умоляет не искушать ее («Я люблю, но навек разлучиться должны мы…»), падение Недды неизбежно.

Тонио приводит хозяина к месту свидания, ревнивые подозрения Канио подтвердились: он настигает парочку в тот момент, когда влюбленные прощаются и Сильвио бросает такую недвусмысленную реплику: «Этой же ночью бежать тебя заставлю!»

Канио пускается вдогонку за Сильвио, но тому удается уйти неузнанным. Между Неддой и ее супругом происходит ужасная сцена, однако молодая женщина отказывается назвать имя своего любовника.

Появляется Беппо. Он напоминает, что пора готовиться к вечернему спектаклю. Беппо отсылает Недду переодеться для своей роли и едва ли не силой заставляет Канио надеть костюм и загримироваться. Убитый горем и печалью, Канио исполняет ариозо, известное всему миру, слова которого стали крылатым выражением: «Ты наряжайся…» И дальше: «Смейся, Паяц, над разбитой любовью…»

Лишь одна жалкая надежда теплится в сердце Канио: Тонио убедил его, что любовник Недды непременно будет присутствовать на спектакле и чем-нибудь обязательно себя выдаст.

На Беппо – пожалуй, единственном человеке, не подверженном диким и необузданным страстям, – лежит

ответственность за нормальный ход представления. Он – воплощение старинной театральной поговорки: пьеса должна продолжаться. Ему и невдомек, что возникшие неприятности могут обернуться чем-то серьезным. Возможно, Леонкавалло восхитило поразительное умение этого персонажа сохранять хладнокровие, и он наградил Беппо, играющего Арлекина, самой очаровательной серенадой, которую сочинил специально для этой роли. (Между прочим, к серенаде Арлекина не раз обращались многие выдающиеся тенора и записывали ее на пластинки.)

По злой иронии судьбы, небольшая веселая комедия, показанная на импровизированных подмостках, пародирует события, происшедшие в первом действии. Неверная Коломбина, принимающая своего любовника в отсутствие супруга, грубоватое вмешательство хромого клоуна Таддео, а затем неожиданное возвращение обманутого мужа, который становится свидетелем бегства Арлекина, выпрыгнувшего в окно, и слышит, как Коломбина бросает вдогонку своему возлюбленному: «Этой ночью мы бежим с тобою!»

«Боже мой, – произносит Канио в сторону, – здесь он! Где предел униженью?»

Ничего не подозревая, зрители разражаются взрывами хохота. Для них происходящее на сцене – веселая комедия.

Хотя кое-кто из поселян явно встревожен реализмом театрального действа. Смех, которым были встречены слова, больно ранившие его сердце, а также иронические замечания Тонио сводят Канио с ума. Играя Паяца, он пытается вынудить Коломбину раскрыть имя любовника, но вдруг эта сцена, которая всегда забавляла публику, превращается в жестокую, поражающую своим правдоподобием ссору. Завороженные зрители, по-прежнему не догадываясь о трагедии, подстерегающей героев, аплодируют актерам, столь жизненно играющим представление. Публика еще смеется и хлопает в ладоши, когда Канио – прежде чем содрогнувшийся Беппо успевает вмешаться – неожиданно вонзает нож в свою неверную Недду.

Все в ужасе вскакивают со своих мест, а Сильвио бросается к подмосткам, чтобы прийти на помощь Недде. Умирая, она шепчет: «Беги же, Сильвио!» В этот момент Канио, узнав наконец, кто отнял у него жену, убивает ножом и Сильвио. Охваченная паникой, толпа зрителей устремляется прочь, а Канио, убитый безутешным горем, обнимает тело любимой, но предавшей его жены... Занавес стремительно опускается.

Быстрота, с какой разворачиваются события, драматизм финальной сцены просто потрясают. А вся картина в целом

особенно привлекательна для тенора. Она начинается с очень сложного эмоционального всплеска Канио: «Боже мой...» Аплодисменты крестьян только усиливают его ярость, она-то и толкает Канио на убийство. И хор, и исполнители главных ролей не должны терять чувство меры в этой сцене. Как я уже отметил, действие ее настолько стремительно, что держит зрителя в постоянном напряжении.

Было бы ошибкой и для артистов, и для публики рассматривать это произведение как историю заурядного деревенского преступления, в которое оказались вовлечены довольно никчемные люди. При всей быстротечности и жестокости представленных событий, следует с пониманием и сочувствием отнестись к каждому из персонажей оперы.

Искренне любящий престарелый супруг испытывает отчаянный страх потерять свою молодую жену, и его нежное чувство перерастает в смертоносную ревность.

Наивная молодая женщина, всерьез полюбив человека, ради которого она готова пожертвовать своей жизнью, уже не может жить со стариком-мужем из одной только благодарности.

Одинокий и глуповатый Тонио испытывает к Недде жалкую любовь, и она лишь приближает трагическую развязку.

Даже Сильвио, привыкший к достаточно безобидному флирту, вдруг оказывается свидетелем кровавой сцены и бросается под нож Канио, пытаясь спасти Недду.

Это не ходульные герои, а, как сказано в Прологе, такие же люди, как все мы. Наверно, поэтому на протяжении последних девяти десятилетий опера Леонкавалло занимает достойное место в репертуаре ведущих музыкальных театров мира. И надо думать, она не сойдет со сцены, пока живы в сердцах людей жалость и сострадание.

ГЛАВА 15. «БОГЕМА»

Как-то раз в моей оперной мастерской в Италии одна из учениц пела партию Мими. Красивый звук, верный ритм, четкая дикция. Однако в ее исполнении не чувствовалось драматической наполненности. Живое сердце Мими было не здесь. Застенчивая, грустная улыбка, утонченность мечтаний, безнадежное стремление к нежности и любви – все это напрочь отсутствовало, а может быть, моя слишком робкая ученица не решалась дать волю своим чувствам.

Я еще раз объяснил характер героини, рассказал о том, что переполняет эту кроткую душу, хотя и таится где-то в ее глубинах, – о сокровенных мыслях Мими, о печальных, но сладостных воспоминаниях, о ее мимолетных радостях, о том, как она пытается одолеть болезнь, подтачивающую ее здоровье, о безмерном ее одиночестве.

В классе, где находилось более сорока человек – молодых певцов, искателей талантов и педагогов, – дрожащим от волнения голосом я попытался раскрыть замысел этого чудесного произведения, в которое Пуччини вложил мощный заряд человечности. Затем, чтобы не показаться голословным, сам исполнил партию Мими.

Признаться, прекрасная, проникновенная музыка заставила меня забыть обо всем, и финал моего выступления был встречен искренним выражением чувств: достав носовые платки, слушатели сморкались и вытирали слезы. Посреди одобрительного гула я провозгласил это исполнение арии Мими лучшим в истории оперы.

Что же касается моей подопечной, то она, взволнованная приподнятой атмосферой урока, превосходно спела вслед за мной арию, а потом разрыдалась, спрятав лицо у меня на груди. В который раз подтвердилась простая истина: актеру важно самому растрогаться до слез, чтобы затем донести переживания своего персонажа до слушателя. Теперь моя юная Мими обрела новую степень свободы и научилась передавать глубину человеческого чувства, а ведь только оно, точно выраженное, и способно сделать из певца настоящего артиста.

Вряд ли найдется произведение более подходящее для оперного певца, чем этот безупречный шедевр Пуччини – «Богема». Он настолько мелодичен, так быстро покоряет слушателей, что порой его склонны недооценивать, забыв о том, что передать простоту, нежность и подлинное чувство в

доступной для всех форме может только истинный гений.

Действие оперы происходит около 1830 года в Латинском квартале Парижа. Четверо молодых людей – Рудольф, Марсель, Коллен и Шонар – ведут полуголодное, почти нищенское существование. Время от времени, когда кому-либо из друзей выпадает удача, их жизнь озаряют вспышки веселья. Мими, которая до начала действия оперы ни с кем из них не была знакома, живет на самом верхнем этаже в том же доме. Мюзет -та, возлюбленная Марселя, – девушка необразованная, но прелестная, не отличающаяся постоянством. Она порхает от одного мужчины к другому, но всегда возвращается к Марселю. Это основные действующие лица оперы. Но прежде, чем познакомиться с ними поближе, следует, на мой взгляд, приглядеться к второстепенным персонажам. Для каждого мечтающего об успехе певца начинать лучше с первой ступеньки лестницы, ведущей к славе. Мало кто достигает ее вершины одним прыжком. Разве что в своем воображении...

Первый – домохозяин Бенуа. Его появление прерывает веселую пирушку, устроенную молодыми людьми по случаю удачи, улыбнувшейся Шонару. Бенуа стучит в дверь, напоминая друзьям о том, что пришел получить обещанную плату за жилье.

Эта сцена – первая ловушка для исполнителя или режиссера, лишенных художественного чувства. Ее часто играют как фарс, что абсолютно противоречит и либретто, и музыке. Разумеется, Бенуа комический, но очень жизненный персонаж. Несчастный маленький человек, попавший под башмак своей жены, он даже не очень-то настаивает на уплате денег, хотя имеет на это полное право.

Поначалу молодые люди разговаривают с ним вежливо, не задираясь – они достаточно сообразительны. Особенно старается Марсель. Всячески выказывая свое радушие, друзья основательно подпаивают Бенуа в надежде, что тот разомлеет от вина. Затем Марсель, благо обстановка застолья располагает к откровенности, наводит его на разговор о симпатичной девушке, в обществе которой недавно видели Бенуа.

Искушение поведать о своей скромной победе слишком велико, и домохозяин, поддавшись на уговоры, начинает рассказ, смакуя некоторые подробности и сравнивая эту девушку со своей тощей супругой – причем явно не в пользу последней. Именно этого и ждали наши друзья. Они выражают удивление и осуждают Бенуа: не пристало женатому человеку вести себя подобным образом! Они просто не могут терпеть его под своей крышей! (То, что это все же его крыша, Бенуа сказать не дают.) Друзья выталкивают домохозяина за дверь, прежде чем тот успевает

забрать уже подписанный им счет, который он заранее приготовил для оплаты. Марсель быстренько прячет в карман бумагу, цинично заявляя, что теперь они расплатились. Беседа молодых людей после ухода Бенуа должна вестись sotto voce – не исключено, что домохозяин все еще стоит под дверью... Эта сцена требует деликатного и тонкого исполнения, грубость или фарсовость здесь неуместны. Это чисто комедийный эпизод.

Пуччини в совершенстве владеет искусством насыщения музыки образами обыденных ситуаций, которые только на первый взгляд никак не участвуют в жизни его героев, а по сути, сопутствуют им и порой вмешиваются в их судьбу. Все эти компоненты значимы, но нигде не следует чрезмерно подчеркивать их присутствие, они не должны нарушать общий сценический рисунок. Следующее действие – «В Латинском квартале» – изобилует подобными моментами. В нем участвуют три второстепенных персонажа, однако актеры, исполняющие эти роли, часто дают неверную интерпретацию, переигрывают, поэтому нелишне уделить им некоторое внимание.

Первый среди них – привлекательный образ продавца игрушек Парпиньоля. Он появляется на многолюдной улице, толкая перед собой тележку, его окружают возбужденные ребятишки, выпрашивая то ту, то другую игрушку. Свою первую фразу: «Едет с игрушками сам Парпиньоль!» – он должен пропеть довольно далеко за кулисами. Затем он повторяет ее, создавая у слушателя впечатление, будто подходит ближе; наконец, показавшись публике, сразу же разыгрывает небольшую сценку, которая вносит весьма колоритный штрих в общую картинку парижской улицы, становясь частью музыкальной мозаики.

Ему не надо громко кричать, чтобы вызвать к себе интерес. Он не Отелло, появляющийся после бури. Ему незачем заявлять о своей персоне роскошным голосом и петь достаточно высокую фразу на одном вдохе. Актеру, исполняющему эту роль, лучше показать хороший вкус, нежели демонстрировать, насколько совершенна его вокальная техника.

Однажды, много лет назад, в театре «Сан-Карло» партию Парпиньоля доверили престарелому comprimario, который нуждался в работе, но страдал сильной одышкой. Он был умен и создал образ a la Оноре Домье. Свои две фразы он пропел со вкусом, сделал паузу, чтобы отдать мальчугану лошадку (рогом уже завладел Шонар, который, опробовав инструмент, заявил: «Ах, какая фальшь!»), а затем продолжил свой путь, катя тележку по сцене. Он привлек к себе ровно столько внимания, сколько было нужно, – ни больше, ни меньше.

В одном из эпизодов – своеобразной сценке внутри сцены –

участвует также Ребенок, который всем докучает, выклянчивая то рог, то лошадку, то игрушечную тележку. Затем, согласно привычному рисунку эпизода, по меньшей мере четыре женщины хватают мальчика в центре сцены, прямо напротив дирижера, и начинают отвешивать ему тумаки в такт музыке. Наказание сменяется ласками, голоса певиц заглушают единственную фразу юного артиста, его оттаскивают за кулисы, обращаясь с ним как с военнопленным.

Любой неверный шаг несчастного Ребенка в этой толчее может привести к ссоре между дирижером и сценическим режиссером. В результате на Парпиньоля почти не обращают внимания, настоящие родители мальчугана в отчаянии, а всего-то и нужно было – предоставить ему самостоятельность и дать спеть фразу естественно.

Далее, все в том же втором действии, мы видим Альциндора, который подвергается бессовестным издевательствам. И, кстати, не только со стороны Мюзетты. Постановщики обычно делают из него посмешище. На мой взгляд, такой подход неверен, ибо сводит остроумную ситуацию к одной или двум плоским остротам, вызывающим у публики взрыв хохота.

Конечно, в опере, проникнутой такой глубокой страстью и печалью, комический эпизод желателен. Но я часто замечал: когда эту роль играют традиционно, мало кто смеется над Альциндором. Внимание публики приковано к напряженному сценическому действию, особенно к партии Мюзетты.

Почему бы не сыграть Альциндора этаким важным государственным советником лет пятидесяти, который завел интрижку с привлекательной девушкой в отсутствие своей супруги? Это освободит образ от налета шутовства, даст ему большую человечность, ведь герой оказывается в непривычной ситуации и его царственное величие подвергается серьезному испытанию. Я вижу его изысканно одетым, сознающим свое значение. И все же Альциндор не в силах отказаться от приключения с весьма соблазнительной Мюзеттой. Довольный, но слегка смущенный, он осыпает ее дорогими подарками, рассчитывая на заманчивое вознаграждение в будущем.

Меньше всего он ждал неприятностей от группки беспутных молодых людей. Один из них, кажется, произвел на Мюзетту неотразимое впечатление – к каким только уловкам не прибегает она, пытаясь обратить на себя внимание: издевается над несчастным Альциндором, всячески его унижает. Чувство удовлетворенного самолюбия уступает место ненависти и потрясению, когда девушка начинает помыкать им, называет его Лулу, как свою собачку. Альциндор мечтает уже только о том,

чтобы поскорее выбраться отсюда, поскольку Мюзетта позволяет себе все более непристойные выходки, привлекая тем всеобщее внимание. Он пытается ее образумить, делает отчаянные полунамеки и чуть ли не с облегчением воспринимает ее очередной каприз: Мюзетта требует, чтобы он немедленно купил ей новые туфли, поскольку старые жмут.

Альциндор бросается выполнять ее поручение, а Мюзетта подходит к молодым людям и, когда те показывают ей счет, хладнокровно заявляет: почтенный господин оплатит все, что им нужно. Затем она удаляется с ними.

Когда Альциндор возвращается и ему предъявляют два счета, я думаю, в нем должно заговорить человеческое достоинство. Я мыслю эту сцену так: он достает большую банкноту и небрежно бросает ее на стол с видом человека, который презирает эти отбросы общества и которого судьба лишь ненадолго свела с ними. Альциндор нахлобучивает шляпу и уходит. Я нахожу такое решение более забавным и эффектным, нежели мизансцена, где он падает в обморок и лежит окруженный официантами. Я не настаиваю на своем! Я только предлагаю...

В «Богеме» немало веселых эпизодов – речь ведь идет о молодых людях, ведущих богемный образ жизни. Наигранное веселье помогает им забыть о своей беспросветной бедности. То и дело чувство реальности возвращается к ним, и на протяжении всей оперы грусть бродит где-то рядом. Приближение смерти, неминуемость гибели Мими пронизывают творение Пуччини ощущением мучительной неизбежности конца.

Незначительные мысли, мелкие события и огорчения чудесным образом претворяются в музыку, которая не оставляет слушателя равнодушным. Переживания героев близки ему, поэтому он любит, страдает и плачет вместе с ними. Разумеется, не я первый делаю это невероятное открытие. Но забывать об этом нельзя, поскольку то впечатление чуда, которое производит «Богема», отчасти обусловлено глубокой ее человечностью.

Однако ощущение причастности к происходящему на сцене порой оборачивалось своей комической стороной, что также соответствует духу произведения. Я до сих пор с удовольствием вспоминаю случай, происшедший в Лисабоне, когда Рамон Винай (он приехал туда, чтобы исполнить партию Отелло, я же должен был петь Яго) не смог побороть искушения сыграть еще и в «Богеме». Мы уже дошли до сцены в кафе и только тогда обратили внимание на весьма импозантного официанта, щеголявшего пышными усами, с пухлым блокнотом в руках. Он стоял рядом с нами, держа наготове карандаш.

С трудом сдерживая смех и кое-как продолжая свои партии,

мы с изумлением наблюдали за Рамоном: он изображал страшную деловитость и важничал, подавая омаров, салями и другие аппетитные кушанья на столик молодых людей. Наше возбуждение постепенно перешло за все рамки приличия и, достигнув оркестровой ямы, в конце концов заразило маэстро Де Фабрициса: он едва не расхохотался при виде могучего Отелло, коротавшего вечерок в роли официанта.

В другой раз я стал свидетелем того, как в этой же сцене маэстро Джузеппе Конка (славный малый, который, впрочем, затерроризировал всех, заняв должность хормейстера в Римской опере во времена «царствования» там Серафина) накинул на себя плащ и слился с хором. Он прохаживался взад и вперед, помогая вокалистам при сложной атаке или реплике и подбадривая их. Это и неудивительно, ведь для нас четверо героев «Богемы» были вполне реальными людьми!

Шонар, возможно, наименее значительный в драматургическом отношении персонаж оперы, но его участие помогает играть другим актерам. А кроме того, именно он обычно добывает деньги для всей компании! Добрый, склонный к сентиментальности, с открытым и благородным сердцем и, я полагаю, близорукий. В начале моей карьеры именно так описывал его нам, артистам, Марчелло Говони, опытный и тонкий режиссер, ставший им еще в те времена, когда такого определения в опере не существовало.

Говони был превосходным певцом, начинал как баритон и комический бас, а закончил исполнительскую деятельность романтическим тенором. Все оперы он знал назубок. В 1939 – 1940 годах мы репетировали «Богему» в Римской королевской опере (при Серафине). Сейчас, вспоминая о той поре, я думаю, что актерский состав был не из худших: Фаверо, Малипьеро, Перрис, Гобби, Таддеи, Нери, Пачини (может быть, Тахо).

Режиссерская находка – Шонар должен быть близоруким – до сих пор кажется мне блестящей. Он входит с торжествующим видом, раздавая деньги направо и налево, в сопровождении посыльных, нагруженных свертками с провизией. Друзья встречают его с радостным воодушевлением. Шонар попросту не замечает, с какой жадностью они набрасываются на принесенные яства, которые он рассчитывал приберечь на потом. Он слишком занят протиранием стекол своих очков и рассказом о ниспосланных судьбой богатствах. Но никто толком его не слушает. Лишь доведя свою историю до момента смерти попугая и услышав удивленный вопрос, кто же это умер, Шонар надевает очки, и только тогда ему становится ясно, что он говорил в пустоту: его друзей интересовала только еда.

Он пытается их облагоразумить, объясняя, что кое-что надо оставить на «черный день», а затем великодушно делит деньги поровну, поскольку вся компания отправляется в кафе. По правде говоря, многочисленные рукопожатия в этой сцене кажутся мне излишними. Воодушевление, с каким друзья принимают предложение Шонара покутить в кафе, можно передать и иначе. Если бы герои принялись начищать башмаки, тщательно причесываться, завязывать галстуки и тому подобное, сцена приобрела бы чуть больше живости.

При первом своем появлении на сцене (первое действие) философ Коллен мрачен, как туча («Вот неудача, право, не знаю, что делать»). По случаю Сочельника ломбард закрыт, а у него нет ни гроша. Коллен без пальто, вокруг шеи повязан длинный шарф, на шляпе снег. Он производит впечатление вдумчивого и серьезного человека, но любит пошутить, отпускает остроумные реплики и заразительно хохочет.

К деньгам он относится бережливее, чем другие. В то время как его друзья проматывают щедрые дары Шонара, Коллен покупает себе старомодного покроя плащ, слегка поношенный, но солидный, весьма соответствующий его облику философа. Кроме того, он приобретает редкий экземпляр старой немецкой грамматики, который показывает всем не без хвастовства. Заняв удобное местечко за столиком перед кафе, он не скрывает своего презрительного отношения к толпе обывателей.

В нем есть, пожалуй, что-то величественное. Кажется, за его поступками и словами таятся глубокие философские раздумья. Когда Рудольф знакомит Мими со своими друзьями, Коллен с комической важностью, но и с добродушием произносит: «Союз благословляю». Конечно, в этом угадывается и некая поза. Но кто из нас в молодости не вел себя примерно так же? Вспоминаю свои студенческие годы в Падуе: я стремился тогда «выделиться» любой ценой. Может быть, во мне говорила моя провинциальность, но, так или иначе, я поставил себе целью привлечь внимание университетского города к своей личности. Вместо галстука я носил какую-то ленту, обычно черного или темно-синего цвета, весьма прозрачно намекающую на героев «Богемы». Поверх ботинок надевал иногда гетры, вывернув их наизнанку. А один из моих приятелей набрасывал плащ подкладкой наружу – она ведь была из шотландки. О, Коллен с его маленькими странностями далеко не единственный чудак!

Он всегда неразрывно связан со сценическим действием и прекрасно отдает себе отчет в том, что происходит вокруг, хотя и не показывает этого. В моем представлении Коллен высокий и длинноногий, у него размеренная походка. В своем «новом»

плаще, с редкой книгой в руках он выглядит достаточно солидно. Он знает, что его внешность привлекает взгляды окружающих. Джулио Нери был великолепен в этой роли, как и Итало Тахо, чье исполнение отличалось, пожалуй, большей глубиной и утонченностью. Но истинную полноту звучания голос Нери обретал в арии «Плащ старый, неизменный...». Казалось, мрачные звуки идут прямо из его сердца, выражая самую суть переживаний.

Гениальность композитора проявилась и в том, как он расположил это знаменитое соло. В последнем действии Коллен и его товарищи предаются безудержному веселью: им ничего не остается делать, кроме как потешаться над собственным полуголодным существованием. Они танцуют, ссорятся, в шутку вызывают друг друга на дуэли, но в их беспечном настроении по-прежнему угадывается печаль, звучит какое-то тревожное предчувствие. Трагическое ощущение нарастает, достигая кульминации во время шуточной дуэли, когда неожиданное появление Мюзетты нарушает беззаботную атмосферу.

Я полагаю, что в мизансцене следует предусмотреть еще одну дверь, как это обычно бывает в мансарде, кровать может стоять в другой комнате или находиться за пологом. Когда Коллен и Шонар сами переносят ее на нужное для действия место, комедия незаметно превращается в драму.

Зритель должен ощущать присутствие Коллена, хотя он почти бездействует. В то время как Мюзетта и Марсель устремляются навстречу друг другу, он вдруг замечает, что рядом с ним висит его знаменитый плащ. Он делает одно-единственное движение – покорно снимает плащ с крючка, – прежде чем начинает петь прекрасную арию, в которой Пуччини раскрыл образ Коллена и дал концентрированное выражение его чувств.

Многие – и вокалисты, и публика – воспринимают красивую арию «Плащ старый, неизменный...» всего лишь как соло для баса, чья партия почти не содержит сольных номеров. Это абсолютно не так! Пуччини как бы наносит последний штрих: дает исчерпывающую характеристику Коллена как личности и подводит итог ситуации, проявляя незаурядное драматургическое мастерство и редкий мелодизм. Коллену старый плащ говорит о многом. Он прощается не только с ним, но первым понимает, что их полупечальная-полувеселая жизнь подходит к концу. Прошлое уже не вернется. Превосходный сдержанный аккомпанемент с его неторопливым и задумчивым ритмом передает не только смирение героя, ведь Коллен, говоря, что взберется на «священную гору» («Il sacro monte»), прибегает к тонкой игре слов – на жаргоне это означает: отправиться в ломбард.

Музыка настолько выразительна, что исполнителю партии Коллена почти незачем заниматься ее интерпретацией, ему остается лишь вложить свою душу в музыкальные фразы и удалиться затем вместе с Шонаром.

Марселя и Мюзетту я решил объединить, так как они беспрестанно думают друг о друге, даже когда ссорятся и ненадолго расстаются.

Мюзетта занимает особое место среди обитателей Латинского квартала. Красивая девушка лет двадцати, почти неграмотная, но исключительно привлекательная, прирожденная кокетка. Ее положение в обществе постоянно меняется. Она то разъезжает в карете в роскошных туалетах, то возвращается в нищую мансарду, где ее всегда ждет Марсель, которого она искренне любит.

Мюзетта откровенно признается, что не может жить без роскоши и комфорта, что у нее довольно-таки взбалмошный характер. Своим многочисленным романам она не придает серьезного значения. Для нее «жизнь – безумная песня, а Марсель – постоянный припев»!

От природы обладая склонностью, почти талантом к расточительности, она одевается с безупречным вкусом, и когда рядом с ней богатый кавалер, Мюзетта отлично знает, на что потратить его деньги. Сообразительная, умная, отвергающая всякие условности, она повинуется лишь одному закону: своему капризу. Однако она и не разбитная девица, какой часто предстает в некоторых низкопробных спектаклях. У Мюзет -ты свой особый стиль.

Марсель – единственный мужчина, которого она по-настоящему любит. Быть может, потому, что только он способен причинить ей душевную боль. Но Мюзетта не представляет себе жизни без роскоши, для нее комфорт едва ли не залог хорошего самочувствия. А это требует денег, которых у Марселя нет.

Марсель, несомненно, наиболее положительный из четьфех друзей. У него хватает мужества позволить Мюзетте уйти и, несмотря на причиненные ему страдания, сохранить беспечный вид. Именно к Марселю, зная его отзывчивость, все обращаются за советом и помощью. В начале третьего действия, проделав долгий путь по заснеженному Парижу, к нему приходит Мими. Она восклицает: «Ах, вы мне помогите!»

Позднее Рудольф встречает его такими словами: «Марсель! Наконец-то!», как будто только он может разрешить все проблемы. А в печальном финале оперы именно к Марселю обращается Шонар, увидев, что Мими умерла (Рудольф еще этого не понял). «Она уж скончалась...» – говорит он, как бы спрашивая

у товарища: «Что же теперь делать?»

Он – главный персонаж драмы, поэтому артисту, исполняющему его партию,, следует тщательно контролировать свои действия на протяжении всей оперы. Перемены в настроении Марселя, в его пластике исключительно важны для взаимодействия четырех друзей, когда они собираются вместе, и передавать их надо очень отчетливо. Во втором действии оперы есть впечатляющий выход Мюзетты: появившись у кафе, она приковывает к себе всеобщее внимание. Это доставляет ей удовольствие, а несчастный Альциндор, конечно, молит в душе Бога, чтобы его спутница вела себя благопристойно.

Марсель, сидящий за столиком в углу, взбешен ее присутствием, ведь Мюзетта и его радость, и его боль. А когда Мими, ни о чем не подозревая, спрашивает у него, кто эта красивая, хорошо одетая девушка, он с горечью отвечает: «Я могу вам сказать. Ее имя Мюзетта. Негодная кокетка! Мужчинам она так ловко головы кружит и бесстыдно играет сердцами и любовью...»

Однако он не в силах устоять перед чарами Мюзетты, когда та, проходя между столиков, говорит, обращаясь к Альциндору, то, что на самом деле предназначается Марселю. После того как Альциндора отсылают к башмачнику, Марсель на глазах у всех заключает Мюзетту в объятия и восклицает: «Чудные грезы дней юных, волшебных, ужель вы возвратились вновь!»

Вслед за этим вступает большой ансамбль, в котором выделяется голос Марселя. Он и Мюзетта в упоении обнимают друг друга. Это единственный момент в опере, когда мы видим Марселя по-настоящему счастливым.

В начале третьего действия Мюзетта и Марсель снова вместе. Оба заняты работой: она – что довольно неожиданно – дает уроки пения, он расписывает фасад небольшой таверны. Сперва они находятся в помещении, но затем служанка просит Марселя выйти на улицу – ее послала за ним Мими. Он знает о размолвке между нею и Рудольфом, но пытается успокоить девушку, советует ей жить так, как живут они с Мюзеттой, когда каждый сохраняет за собой свободу. Однако философское настроение Марселя мгновенно улетучивается, как только из кабачка до него доносится вызывающий смех Мюзетты: вероятно, она одержала очередную победу.

В конце этого действия звучит бесподобный квартет, написанный Пуччини для двух столь непохожих друг на друга парочек. Марсель и Мюзетта ссорятся, не скупясь на взаимные оскорбления; Рудольф и Мими принимают трогательное решение: не разлучаться до весны, очень уж нелегко жить в одиночку в

зимнюю стужу («Долго должна я томиться одиноко!»). Затем на пронзительной ноте Мими добавляет, что ей хотелось бы, чтоб зима длилась вечно.

Марсель и Мюзетта вновь встречаются уже в последнем действии, в сцене с умирающей Мими. Но в начале этого действия Рудольф и Марсель поют красивый дуэт, где звучит тоска по утраченной любви. Они не могут ни забыть своих переживаний, ни начать все сначала. Молодые люди допускают, что проявили малодушие, позволив своим возлюбленным уйти к состоятельным мужчинам, но вместе с тем убеждают себя в том, что поступили так из альтруизма.

Рудольф никогда не разбогатеет, а без денег не купишь ни приличной еды, ни теплой одежды, в чем так нуждается больная Мими. Бедность убивает ее, поэтому девушке будет лучше с другим человеком, который, вероятно, сможет ее поддержать.

Что касается Марселя, искренне любящего Мюзетту, то он убежден: роскошная и беззаботная жизнь принесет ей счастье и благополучие. Вправе ли он делать ее пленницей своего чувства, ведь любовь непременно угаснет? Эти рассуждения приводят к тому, что малодушие, проявленное молодыми людьми, обретает черты едва ли не благородного подвига.

Неожиданное появление обеих девушек – прекрасно, но строго одетых, что явно контрастирует с убогой обстановкой, – все меняет. Пока Мими заботливо укладывают в постель, Мюзетта снимает с себя золотые серьги и отдает их Марселю с просьбой продать украшения, а на вырученные деньги купить что-нибудь для Мими. И вдруг все происходящее отступает для них на второй план, главное – они опять вместе. Тесно прижавшись друг к другу, Мюзетта и Марсель уходят.

Вот мы и подошли к Рудольфу и Мими. Мими, одной из самых прелестных героинь оперы, двадцать два года. Она застенчивая и замкнутая, бледная и хрупкая, с тонкими чертами лица (хотя, конечно, не все исполнительницы Мими отвечают этим требованиям), в ней есть что-то неповторимое.

Она живет в небольшой побеленной комнатке под крышей. Она, очевидно, встречала молодых людей, но ни с кем из них не обмолвилась и словом. Мими едва сводит концы с концами, она продает искусственные цветы, которые изготовляет своими необыкновенно изящными руками. Возвращаясь в Сочельник домой, она оказывается на лестнице в кромешной темноте, так как сквозняком задуло ее свечу. Мими стучится в ближайшую дверь, чтобы попросить огня.

Рудольф реагирует на женский голос с любопытством, и это необходимо подчеркнуть. Он поправляет на себе галстук и бежит

открыть дверь. Увидев Мими, он всячески старается продлить нежданный визит. Выход Мими очень естествен, и мы вновь наслаждаемся волшебным мастерством Пуччини, воплотившего обыденную ситуацию в прекрасную музыку. Но вдруг Мими падает в обморок. Рудольф в растерянности. Остается сделать то, что подсказывает музыка. Три ноты pizzicato – это капельки воды, которой он нежно окропляет лицо девушки, чтобы привести ее в чувство.

Это первое появление Мими, поэтому она сразу же должна произвести впечатление нежной и скромной девушки, от природы наделенной изяществом. Она источает такую пронзительную искренность, что Рудольф, человек опытный в любви, теряет в ее присутствии дар речи. В тот момент, когда Мими прерывает свою арию, чтобы спросить у него: «Вам понятно?», он настолько поражен ее красотой и обаянием, что не сразу отвечает "Да". Придя в себя, Мими встает и собирается уйти. Свеча снова зажжена, остается пожелать друг другу доброй ночи. Но эти слова звучат в устах Рудольфа неуверенно.

В септиме слышится некий вопрос-ожидание. И когда свеча Мими, стоящей уже в дверях, опять гаснет, Рудольф поспешно задувает и свою свечу. Они остаются почти в полной темноте, одна только луна озаряет их.

Освещенные романтическим лунным светом, они рассказывают друг другу о себе. Рудольф – поэт, он ведет рассеянный образ жизни, но превыше всего ценит красоту. С большим подъемом звучит музыка на изумительной фразе «Но я все забываю, когда глазки я вижу прелестные, как ваши». Я думаю, мало кого из публики интересует смысл этой знаменитой арии, поскольку все с нетерпением ждут, когда тенор возьмет верхнее до. Однако слова арии исполнены истинной поэзии, а музыка не менее прекрасна. Именно поэтическая красота трогает душу Мими. В ответ она довольно робко рассказывает Рудольфу о своей неприметной жизни.

Нет ничего необычного в этой встрече молодых людей, впервые раскрывающих друг другу свои сердца. На первый взгляд арию Мими, в которой она описывает свою комнатку под крышей, спеть несложно. Но солистка должна облечь мелкие подробности в простую и по-женски изящную форму. Мими говорит, что изготовление цветов доставляет ей удовольствие, но при этом обнаруживает поэтическое чувство, заметив, что они, увы, лишены запаха. Далее, когда она вспоминает о солнце, следует мощный эмоциональный всплеск, подготовленный восходящими музыкальными фразами.

Мими рассказывает о своей единственной радости: с

приходом весны она первая видит солнце. Ее охватывает такое волнение, что сразу становится ясно: солнце ее лучший друг, без него она не может жить. Его лучи проникают к ней в комнату через окно и, достигнув постели, согревают ее. Мими кажется, что солнце принадлежит ей лично. Оно дарит девушке сказочное ощущение тепла и здоровья.

Я не устаю повторять своим ученицам, что Мими едва ли не поклоняется животворному светилу, объясняю, как передать теплотой в голосе то ощущение тепла, которое наполняет ее, когда она рассказывает о «своем» солнце. Ее душа воспаряет ввысь и с неохотой возвращается на землю, чтобы поведать о кустике роз, растущем на подоконнике и требующем к себе внимания. Вернувшись к действительности, она просит у Рудольфа прощения за то, что задержала его своим рассказом. Партия Мими кажется несложной только из-за того, что переживания девушки удивительно искренни. Уж можете поверить лучшему исполнителю этой роли!

В конце арии «Зовут меня Мими...» обоих мечтателей возвращают к реальности крики друзей, ожидающих Рудольфа внизу, и на какое-то мгновение колдовское очарование, кажется, исчезает. Я думаю, что до этого момента Рудольфу и Мими их встреча представлялась чем-то незначительным, возможно, началом легкомысленной интрижки. Не более того.

В ответ на объяснение Рудольфа, что он не один, раздаются иронические реплики друзей. Он оборачивается к Мими, стоящей возле широкого окна. Благодаря лунному свету она кажется ему каким-то неземным видением: тонкий силуэт, милый профиль, красивые волосы. Одна из ее изящных рук поднята в вопросительном жесте, лицо наполовину скрыто в тени. Рудольф смотрит на нее, очарованный. Он понимает: это любовь, это судьба. Иногда мне хочется стать тенором, чтобы спеть, например, такую прекрасную фразу: «Не могу наглядеться...» Или такую: «Как ты прекрасна! Не знаю, как же мог я жить без тебя!»

Взволнованная его порывом, Мими отвечает с такой же пылкостью, а затем они решают спуститься к друзьям. «А что будет позже?» – спрашивает он. И в ее ответе угадывается оттенок невинного кокетства: «Не слишком ли вы любопытны?»!

К моменту сцены в кафе во втором действии их взаимная симпатия уже очевидна. Они идут в толпе прохожих, разглядывают витрины магазинов, прилавки. Единственное, что может позволить себе небогатый Рудольф, – это купить Мими косынку. Подарок пришелся ей по душе, и, когда она и Рудольф встречаются с его друзьями, косынка уже украшает девушку. Он представляет ее несколько церемонно, так как беспокоится, что

приятели примут Мими за легкомысленную девицу.

«Это Мими… – говорит он и добавляет, импровизируя на ходу: – Поэт с юной музой своей, я очарован ею. С нею придет слава поэту, я посвящу ей лучший сонет…»

Все добродушно смеются над этим экспромтом. Друзья безоговорочно принимают Мими в свою компанию, и за обедом каждый из них старается оказать знаки внимания юной «леди».

В этот момент появляется Мюзетта в сопровождении своего кавалера Альциндора. В то время как она разыгрывает настоящий спектакль, рассчитанный на ревнивца Марселя, Рудольф – он также подвержен ревности, когда дело касается Мими, – говорит своей возлюбленной, что никогда в жизни он не простил бы измены. С большой нежностью в голосе Мими отвечает: «Тебя люблю я, люблю тебя навеки… Будем верить в наше счастье!» Их упоение друг другом длится до конца второго действия.

Начало третьего действия. Все изменилось. Весна еще не пришла, и мы понимаем, что со дня их первой встречи, вероятно, минуло не больше двух месяцев. Однако в совместной жизни Рудольф и Мими столкнулись с неразрешимой проблемой – нищетой.

Мими, поглощенная любовью к Рудольфу, мало о чем беспокоится. Он же узнает о том, что девушка безнадежно больна. Она нуждается в хорошем питании, теплой одежде и лекарствах, для нее губительны сквозняки, гуляющие в убогой мансарде, и постоянный голод. Но обеспечить комфорт, необходимый для того, чтобы поправить пошатнувшееся здоровье Мими, ему не по карману. И хотя он еще не принял окончательного решения, в нем зреет уверенность: она должна его покинуть. Мими не догадывается, насколько серьезно ее положение, поэтому их любовь омрачена подозрительностью, размолвками и постоянными ссорами.

В начале третьего действия Мими появляется возле кабачка у таможенной заставы. Падает снег. Таможенники осматривают товар рыночных торговцев. Кто-то греет руки над разведенным тут же костром. Позволю себе сделать одно замечание: таможенному сержанту вовсе не обязательно гаркать свои несколько фраз во все горло, как это часто бывает, или грубо теснить горстку людей. Они не преступники, а обыкновенные крестьяне, занятые законным и привычным делом.

Мими нерешительно подходит к таверне и, обратившись к женщине, моющей окно, просит ее передать художнику Марселю, что его ждет Мими.

Этот бессловесный персонаж может – и должен – своей реакцией помочь актрисе, играющей Мими. Поначалу девушка

робеет и заискивает перед женщиной, но потом повторяет свою просьбу настойчиво, даже с отчаянием, которое ощущается и в голосе, и в музыкальном сопровождении. Почему это так?

Дело в том, что женщина сперва не замечает Мими, продолжая мыть окно. Но жалкий вид девушки, ее упорство в конце концов обращают на себя внимание, и она, может быть кивнув головой, уходит за Марселем. (Этот маленький пример с убедительностью показывает, что и в данном эпизоде можно сыграть «живого» человека, вместо того чтобы просто присутствовать на сцене.)

Через несколько секунд появляется Марсель. Вытирая запачканные краской руки, он удивленно восклицает: «Мими?» В его голосе звучит наигранное оживление, так как он старается не подавать виду, что ему что-то известно. Ведь на рассвете в таверну внезапно заявился Рудольф. В этот момент он спит в зале таверны на лавке.

Мими признается Марселю: она несчастна и не знает, что делать. Не подозревая об опасном ухудшении своего здоровья, которое сводит Рудольфа с ума, она принимает его преувеличенное внимание к ней за болезненную ревность.

«Пожалуйста, помогите нам. Марсель, – просит она. – Я люблю Рудольфа, но не могу понять, отчего он так себя истязает!»

Марсель дружески успокаивает ее, а затем, увидев в окно, что Рудольф проснулся, спешит распрощаться с Мими, чтобы избежать неприятной сцены. Она делает вид, что уходит, а сама прячется за деревом, горя желанием узнать правду, и подслушивает разговор друзей.

Заметив другу, что Мими склонна к флирту – впрочем, его слова не очень убедительны, – Рудольф неожиданно раскрывает Марселю страшную реальность. Мими безнадежно больна, помочь ей он бессилен. Нищета убивает ее. Чем чаще ее лицо озаряет улыбка, чем с большим равнодушием она относится к житейским невзгодам, тем более виноватым он себя чувствует. Наверное, им лучше расстаться.

Скрываясь за деревом, Мими вдруг узнает жестокую правду о себе. Она не в силах сдержать слезы, и постепенно ее тихий плач переходит в рыдания. Мими с отчаянием восклицает: «Нет спасенья!»

Обнаружив ее присутствие, Рудольф и Марсель подбегают к ней, пытаются ее успокоить. Но она уже взяла себя в руки. «Прощай же!» – говорит она и собирается уйти.

В короткий ответ Рудольф вкладывает всю свою душу: «Как! Что ты!» «Прощай же, – повторяет девушка, – и не сердись...»

Затем следует ее душераздирающее «Прощай, любовь моя!».

Обоих охватывают воспоминания: ему на память приходят самые сладостные мгновения, ей – сцены ревности и размолвки. Она просит Рудольфа собрать кое-какие вещи, которые оставила дома в беспорядке, она пошлет за ними привратника, а сама уже больше туда не вернется. А еще, говорит она, в шкатулке лежат ее золотое колечко (на этом слове она делает ударение) и молитвенник – при всей ее набожности она придает ему в данный момент меньшее значение... Но кольцо – маленький знак любви, память о том, что было для нее почти браком.

«О! Помнишь, – продолжает она, – под подушкой на нашей постели я оставила косынку, которую ты подарил мне в первый раз, в Сочельник. Если ты хочешь... если ты хочешь... если ты хочешь... чтобы любовь осталась в твоей памяти...»! Трижды она повторяет это «если ты хочешь» («se vuol») – и каждый раз по-разному, с иной, предельно взволнованной интонацией.

В первый раз эти слова Мими произносит громко, почти в озлоблении, будто хочет сказать: «Как ты малодушен!» Во второй – умоляюще. А в третий она как бы говорит: «Пожалуйста, сохрани это в память о нашей любви», и ее голос достигает предельных звуков диапазона, едва не срываясь. «Прощай, любовь моя!» Это шедевр музыкального психологизма.

Затем герои поют трогательнейший дуэт: они решают отложить разлуку до весны – слишком тяжело расставаться зимой. И здесь Мими добавляет с неописуемой тоской в голосе: ей хотелось бы, чтобы зима никогда не кончалась. И это говорит она, для которой солнце было самой жизнью!

Тем временем на другом конце сцены происходит жестокая ссора между Мючеттой и Марселем. Ему показалось, что его возлюбленная проявила повышенный интерес к одному из посетителей таверны. Они тут же уходят, а Мими и Рудольф остаются на месте, не решаясь сделать первый шаг. Наконец, обнявшись, они не спеша удаляются домой.

Помните: при всем лаконизме сценическое действие несет большую смысловую нагрузку. Каждому слову необходимо придавать верное значение и вес. Не торопитесь, и пусть вас не беспокоит финальная нота. Если вы правильно понимаете смысл того, что делаете, то не встретите затруднений. Будьте просто добросовестным исполнителем.

В четвертом действии сразу же после сообщения Мюзетты об обмороке, случившемся с Мими, больной, ослабевшей девушке помогают добраться до постели. Поначалу кажется, что оча никого не замечает. Ее взгляд неподвижен. Здесь актерам тоже не следует суетиться. Стоит немного подождать. Мими нужно время, чтобы прийти в себя; позже, едва выговаривая слова, она шепотом

спрашивает у Рудольфа: «Ты не уйдешь ведь?»

Эта сцена требует безупречного исполнения, у зрителя должно сложиться впечатление, что все присутствующие отдают себе отчет в серьезности ситуации, но в то же время отгоняют мысль о трагическом исходе.

Мими сначала присаживается на постель, а затем ложится. Ее жесты замедленны, в них уже проявляется несогласованность. Каждое движение дается ей с огромным трудом. Не старайтесь в этот момент извлекать громкий звук, но позаботьтесь о красоте окраски. В последней, невероятно трогательной сцене качество звука имеет большее значение, нежели его количественные характеристики. Голос умирающей девушки – очень нежный, приятный и хрупкий – может легко сорваться из-за неправильного дыхания. Помните об этом.

Теперь Мими понимает, что окружена друзьями. Она приветствует их и для каждого находит свою особую интонацию. «Марсель, как я рада...» – это лучшему другу. «Шонар, Коллен, всех я вижу. – Это своей надежной опоре. – Вновь со мною друзья».

Звучанием голоса, даже наклоном головы Мими напоминает птичку, которая вернулась в клетку. Поэтому Рудольф скажет: «В дом возвратилась голубка дорогая».

Подобно тому, как пламя свечи некоторое время колеблется, прежде чем окончательно погаснуть, Мими то и дело оживляется, находя в себе силы сказать что-то приятное Рудольфу. Но когда девушка – на этот раз в полный голос – говорит: «Я здорова, я здорова опять, опять я буду жить», никого из друзей эти слова обмануть уже не могут. Потом она жалуется, что у нее озябли руки, и Рудольф согревает их в своих ладонях, вспоминая те мгновения, когда любовь только зарождалась, – вот так же он держал тогда ее замерзшую ручку в своей руке.

В отчаянии друзья выясняют, что в доме пусто, нет ничего, чем можно помочь Мими. Мюзетта отдает свои золотые серьги Марселю с просьбой купить еды и лекарства. Он глубоко тронут поступком Мюзетты, и они вместе выходят из комнаты. Вслед за ними удаляется Коллен, который решил продать свой знаменитый плащ. Шонар по совету Коллена также покидает мансарду – влюбленных оставляют наедине.

Мими слегка оживляется и с наигранным лукавством признается, что якобы делала вид, будто заснула, на самом деле ей просто хотелось, чтобы им с Рудольфом дали побыть вдвоем. Он понимает, что его ласки и нежные слова бессильны что-либо изменить. То и дело Мими беспокойно спрашивает, не покинет ли он ее, ведь времени осталось так мало. Рудольф уверяет девушку,

что никогда с ней не расстанется.

Потом Рудольф достает косынку, которой он так дорожит, и она тихо вскрикивает от радости. Произнося слова нежности под аккомпанемент трогательной музыки, как бы воскрешающей их первую встречу, они мысленно переносятся в счастливое, безоблачное время. На печально-безысходной ноте Мими говорит ему, что он был для нее всем – любовью и смыслом ее жизни.

Наконец возвращаются остальные. Мюзетта приносит муфту, Мими радуется ей, как дитя. Она такая мягкая и теплая... Девушка просовывает в нее свои озябшие руки. Эти изящные, выразительные, боящиеся холода руки исключительно важны для образа Мими даже в последние минуты ее жизни.

«Ты сделал мне подарок?» – спрашивает она у Рудольфа. Но, прежде чем он успевает что-либо сказать, за него отвечает Мюзетта. И Мими ласково журит его за расточительность. Рудольф не в силах сдержать слезы.

«Плачешь? Не надо... О мой Рудольф, не плачь... Люблю, твоя навек!..» – говорит она ему. Затем угасающим голосом добавляет: «Я руки согрею... и... усну я...»

Присутствующие перешептываются, а Рудольф, не зная, что еще сделать для Мими, отходит к окну и задергивает занавеску... Я вижу, как он идет в каком-то оцепенении и перед его глазами возникает образ маленькой Мими, какой он увидел ее тогда перед окном – озаренной светом луны.

Друзья, к которым Рудольф стоит спиной, понимают, что случилось непоправимое, и, когда он произносит, не меняя позы: «Видишь? Спит спокойно», они не находят что ответить.

Но тишина длится неестественно долго, тогда Рудольф, резко обернувшись, бежит к постели. Мими умерла – так же тихо и незаметно, как жила.

Не следует портить это изумительное место воплями «Мими!». Хрупкая нежность сцены не требует чересчур пронзительного звучания тенора.

Поражает точность композиторских ремарок в этом последнем великолепном действии. Я всегда советую певцам строго придерживаться авторского замысла. В то же время мне нравится определенная свобода интерпретации, маленькие вольности в выборе выразительных средств, которые, отнюдь не искажая оригинала, поддерживают огонь, горящий в душе исполнителя.

ГЛАВА 16. «ТОСКА»

Вероятно, вы будете удивлены, узнав, что я обожаю готовить. Недавно к поглощающим почти все мое время ангажементам, общественным обязанностям и многочисленным хобби прибавились хлопоты по кухне. Мои изысканные изобретения - кстати, я предпочитаю обходиться без масла и каких-либо других жиров - заняли отныне прочное место в домашнем рационе, свидетельствуя о неистощимой выдумке их автора.

Получив официальное признание семьи, с той же сноровкой, с какой делаю открытия в опере, я открываю консервные банки и маневрирую кухонной утварью, будто новоявленный алхимик - своего рода Калиостро, пытающийся получить золото. Для меня несколько часов, проведенных среди бесчисленных баночек со всевозможными травами, специями, эссенциями (не каждая из них идет в дело, но я люблю, чтобы они всегда были под рукой), - прекрасный способ расслабиться.

Кулинария, как и живопись, является средством самовыражения. Поэтому она может служить поучительным примером для артиста. Ведь ему тоже нужно каким-то образом "приправить" характер своего героя (либо исторического, либо вымышленного). И, располагая любопытнейшими сведениями или слухами, которые на первый взгляд имеют мало общего с сюжетом оперы, он, употребив их в нужном месте и в нужное время, может придать исполнению особый "аромат", а постановке в целом - большую жизненность.

Если говорить о гастрономии, то можно, конечно, не утруждая себя, просто зайти в "Фортнум энд Мейсон" или другой подобный магазин, где торгуют изумительными деликатесами. Хотя они - увы! - оказывают губительное воздействие на талию и поощряют в пристрастии к просторным курткам. Но если говорить об исполнительском, вернее, оперном искусстве, то здесь вы просто обязаны постепенно накапливать свой собственный запас "специй" - фактов или образов. Благодаря им давно знакомая история обогатится новыми оттенками и красками. Итак, не заходя в этих аналогиях слишком далеко, я тем не менее намерен воспользоваться своей "теорией", чтобы рассмотреть трагическую историю любви и смерти Флории Тоски.

Некоторые утверждают, что Тоска была родом из Рима. Я же склонен думать, что прекрасная Флория родилась где-то между Вероной и Виченцой, посреди зеленеющих холмов, в краю, давшем миру немало исторических и легендарных героинь. По

моему убеждению, она могла быть только венецианкой - одной из тех ослепительных женщин, которых изображал на своих полотнах Паоло Веронезе, либо одной из прекрасных мадонн кисти Якопо да Понте (Бассано) или Франческо Гварди. Действие оперы охватывает всего несколько часов, оно начинается утром 17 июня 1800 года и кончается на рассвете следующего дня. Место действия - Рим. Утром 14 июня в битве при Маренго одерживали победу австрийцы. Но исход сражения определила стремительная и внезапная контратака, предпринятая в тот же день, позднее, французскими революционными войсками под командованием Наполеона. Она-то и принесла ему победу. Новости тогда передавались гораздо медленнее, чем сейчас, и весть о первоначальном успехе австрийцев достигла Рима 17 июня. Отсюда ликование Ризничего и хор певчих в первом действии. К вечеру стало известно о драматическом переломе на поле сражения. Во втором действии это сообщение вызывает вспышку торжествующей радости у Каварадосси, свидетелем которой становится Скарпиа. Дерзкий и опрометчивый поступок художника решил его судьбу.

Его превосходительство барон Виттеллио Скарпиа, начальник полиции, назначенный на эту должность королевой неаполитанской Каролиной, был послан ею в Рим для подавления мятежа республиканцев. (Папа римский находился тогда в изгнании.)

Скарпиа быстр в своих решениях. Всех подозрительных лиц он немедленно отправляет в замок Сант-Анд-жело, лишая их юридических прав. Казни становятся повседневным явлением. Медлить нельзя, иначе возникнут новые беспорядки. Судебная процедура не более чем формальность, это мы должны прочесть на лицах солдат, производящих расстрелы, и особенно - на лице Тюремщика.

Однако исторический фон этой оперы можно увидеть по-иному, если растворить другие окна, что позволит узреть более отдаленные события, повлиявшие в конечном счете на судьбу Флории Тоски, Марио Каварадосси и самого Скарпиа.

В июне 1796 года Наполеон, будучи в Болонье, навязал папе Пию VI (светское имя - Джананджело Браски, родился в Чезене в 1717 году) перемирие на весьма суровых условиях, вслед за этим последовал жестокий договор, подписанный в Толентино в феврале 1797 года. Между тем Жозеф Бонапарт находился в Риме, где Директория провозгласила Римскую республику (15 февраля 1798 года), консулом которой стал Анджелотти. 81-летний папа был взят под стражу и через пять дней после провозглашения Римской республики перевезен сначала в Сиену,

затем во Флоренцию (июнь), в Парму (март 1799 года) и наконец в Турин. Из Турина тяжелобольного старика почти в бессознательном состоянии, в чудовищных условиях отправили через Альпы во Францию. 13 июня 1799 года он был заточен в крепость Баланса, где и скончался от чахотки.

Его останки были возвращены в Рим только в 1801 году по указанию нового папы, Пия VII (Грегорио Луиджи Кьярамонти), который, так же как и его родственник и предшественник, родился в Чезене. Новый папа отложил свой приезд в Рим до 4 июля 1800 года - в этот день Наполеон, одержавший победу при Маренго, предложил заключить договор, подписанный 15 июля.

В опере Пуччини Тоска убивает Скарпиа в ночь с 17 на 18 июня 1800 года. Легенда гласит, что нового папу, Пия VII, приехавшего в Рим в июле, обрадовали и растрогали картины всеобщего ликования на римских улицах. Однако позднее ему стало ясно, что бурную радость римлян вызвал не его приезд, а смерть ненавистного тирана Скарпиа.

Вот так-то!.. Исполнив партию Скарпиа на сцене едва ли не тысячу раз, я, конечно, не однажды задавался вопросом о значении этого человека. Но, по правде сказать, пятнадцатидневные торжества по поводу внезапного устранения Скарпиа с политической арены кажутся мне все же чуть преувеличенными. Может быть, допущена какая-то ошибка в датах? Или новость "просачивалась" постепенно - в течение нескольких дней?

Как бы то ни было, я и этой подробностью не пренебрегаю, пополняя запас "ароматных" деталей. А почему нет? Жил ведь когда-то повар, году эдак в 1500-м, который, бросая в большой котел с кипящей водой наполовину ощипанных цыплят, восклицал: "Tutto fa brodo!" ("Бульону все на пользу!"). Так вот и я: бросаю все, что попадется под руку, в свой "бульон", чтобы он получился покрепче и поароматнее. Смешиваю легенду с историей, правду с вымыслом, размышления с толкованиями - своими собственными и чужими. Но, конечно, главное для меня - помнить об атмосфере, царившей в стране в тот или иной период, учитывая состояние цивилизации в данный исторический отрезок времени.

Отношения между людьми также важны - как достоверные, так и гипотетические. Даже какой-нибудь слушок может иметь определенное значение. Затем я хорошенько перемешиваю все это и пробую на вкус, добавляя непременную щепотку соли или - еще лучше - немного перца. Когда суп готов, я проглатываю его целиком! Я не спешу предлагать свою стряпню публике. Сперва я должен отведать ее сам! И только когда я как следует распробую

свое блюдо, зритель начнет ощущать аромат, источаемый всем моим существом.

Вот почему детали, в которых я нуждаюсь, работая над созданием сценического образа, оказываются у меня под рукой. Например, для меня весьма примечателен тот факт, что художник Марио Каварадосси (как это ни странно, он не оставил после себя никаких произведений) работал в мастерской знаменитого Давида. Размышляя об этом, я задаю вопрос: не должно ли его полотно, изображающее Магдалину, нести на себе печать школы Давида?

Мать Марио была француженкой, отец - итальянцем, последователем Вольтера и Дидро. Перебрался ли Марио в Рим по политическим причинам, или его переезд был обусловлен стремлением художника совершенствоваться в изобразительном искусстве и он приехал в этот город для того, чтобы завоевать "Римский приз"? Так или иначе, но однажды судьба привела Каварадосси в театр "Арджентина" (вероятно, он хотел устроиться на место художника-декоратора). Работы он не получил, зато увидел ослепительную Флорию Тоску, первую звезду театра, и тотчас в нее влюбился.

Тем временем и в Неаполе, и в Риме восставшие требовали установления республики. Но в обоих городах возмущение длилось недолго. В течение более сорока лет троном владели Бурбоны - Фердинанд и Каролина, дочь Марии Терезии, императрицы австрийской, и сестра злополучной Марии Антуанетты, королевы французской. Революция вынудила их бежать вместе со своим двором на Сицилию.

Затем смешанная армия, состоявшая из солдат Бурбонов, разбойников, крестьян, русских, турок и англичан, возглавляемая кардиналом Фабрицио Руффо, освободила Неаполь, и Бурбонам, поддержанным Нельсоном и английским флотом, был возвращен престол. Воззвание, составленное королевой Каролиной и подписанное королем Фердинандом, санкционировало жестокие репрессии, для чего и прибыл в Рим Скарпиа. Говорят, в результате развязанного Бурбонами террора около 40 000 римлян подверглись конфискациям, были брошены в тюрьмы или казнены.

17 и 18 июня, согласно пьесе Сарду, на основе которой Иллика и Джакоза создали либретто оперы, на берегах Тибра произошла настоящая резня. Анджелотти покончил жизнь самоубийством, Скарпиа был смертельно ранен, Каварадосси - казнен, а Тоска - сброшена с башни замка Сант-Анджело. Вероятно, Сполетте и Шарроне удалось укрыться в одном из заброшенных уголков римских катакомб.

Итак, вернемся к тому моменту, с которого начинается действие оперы. Утро 17 июня 1800 года. Церковь Сант-Андреа делла Балле в Риме. Только что бежал из тюрьмы Анджелотти.

Однако, прежде чем перейти к основным действующим лицам, мне хотелось бы поговорить о второстепенных персонажах оперы, каждый из которых - человек, хотя кое-кому катастрофически не хватает того, что мы называем человечностью.

К занятым в сценическом действии, но не поющим персонажам я бы добавил еще одного, созданного моим воображением, - Мажордома, обслуживающего Скарпиа. Начальник полиции придает немалое значение хорошему ужину, который он вынужден прервать из-за неотложных дел. Мажордом наливает ему вино из хрустального графина, безмолвно прохаживается по комнате, открывает окно, делая это вместо Шарроне, и выходит на цыпочках. Это не главная роль, но то, с какой преданностью ловит он каждый жест и взгляд своего хозяина, подчеркивает вес Скарпиа, его пристрастие к утонченной роскоши.

Не мешало бы также придать большую индивидуальность образу Сержанта, командующего взводом, снаряженным для расстрела. Солдаты - австрийцы, стало быть, это люди, приученные к жесткой дисциплине, что ощущается в каждом их движении. Они - слепые исполнители, инструмент в руках так называемого правосудия, обезличенные, хладнокровные, не задумывающиеся над тем, что творят. Но мне кажется, что Сержант должен козырнуть Каварадосси, когда последний отказывается от повязки на глаза, - так один отважный человек воздает должное бесстрашию другого. Эти герои пришли к нам из прошлого, поэтому, воссоздавая их облик, очень важно добиться достоверности, иначе они не оставят следа в нашей памяти, что было бы печально.

Голос маленького Пастуха, доносящийся из-за сцены в начале третьего действия, должен создавать ощущение пространства. Его песня стихает по мере того, как он удаляется. Это свидетельствует о том, что Рим в те времена имел сельский облик, его улицы не были мощеными, окраины начинались сразу же за большими дворцами, подходили к домам, к историческим руинам.

Начало третьего действия великолепно, поэтому не стоит искажать замысел композитора, перемещения на сцене должны быть сведены до минимума, с тем чтобы публику ничто не отвлекало от вдохновенной музыки. Колокольный перезвон создает уникальный эффект. Кстати, и поныне именно так

встречает Рим восход солнца.

Жандарм Шарроне - один из тех крайне необходимых персонажей, о которых говорится в главе, посвященной так называемым маленьким партиям. Это хитрый человек, беспрекословно выполняющий приказы своего хозяина. Он намеренно подавляет в себе все человеческое. Поэтому еще более впечатляют отдельные эмоциональные всплески, когда он дает волю своим чувствам в момент какой-либо непредвиденной опасности. К примеру, сообщая о сокрушительном поражении австрийцев при Маренго, Шарроне задыхается от волнения, начинает заикаться, все самообладание этого служаки мгновенно куда-то улетучивается. Осмотрительность и благоразумие должны были бы заставить жандарма прошептать эту новость Скарпиа на ухо. А ведь Каварадосси смог услышать каждое произнесенное Шарроне слово; и когда художник вскакивает со своего места с криком "Победа, победа!", жандарм видит, как лицо его хозяина исказила ярость. С нескрываемым удовольствием он выполняет грубый приказ Скарпиа: "Преступника убрать!" По пути Шарроне жестоко избивает заключенного. Шарроне постоянно участвует в сценическом действии, хотя петь ему приходится немного: он то и дело щелкает каблуками, вытягивается по струнке, выпячивая грудь вперед... Его реплики лаконичны, фразы, которые он поет, отрывисты, сухи, но отличаются экспрессивным разнообразием. В сцене пыток, там, где голос Шарроне слышен из-за кулис, он докладывает Скарпиа о ходе "допроса" как человек, не привыкший думать самостоятельно.

Потом, когда на вопрос Скарпиа "Сознался ли синьор?" Шарроне отвечает: "Нет", рассерженная интонация его голоса выдает готовность выбить из жертвы показания любым способом.

"Вовсе?" ("Tutto?") - недоверчиво переспрашивает он, когда Скарпиа, проявляя непонятное милосердие, приказывает подчиненному прекратить допрос.

Третья реплика: "Он чуть дышит!" - лишь выражает презрение Шарроне к слабаку, который не выдержал даже легкой боли.

В этом примечательном эпизоде важно, чтобы актеры, находящиеся в глубине сцены, внимательно следили за тем, что происходит у рампы. Иначе возникнут досадные недоразумения. Вспоминаю, как однажды (к счастью, это случилось на репетиции) в ответ на реплику Скарпиа "Сознался ли синьор?" артист, играющий Шарроне, так выпалил "Tutto!" ("Во всем!"), что маэстро Де Фабрициис бросил со своего подиума: "Ну что ж, можно разойтись по домам".

В третьем действии Шарроне выбегает на сцену с вестью об

убийстве Скарпиа. Свою реплику он должен произнести очень четко. Показывая на Тоску, он кричит: "Сюда!", давая понять, что начальника полиции убила Флория. Здесь не очень уместны неясные звуки трубы за кулисами. Шарроне видит, как Флория поднимается на парапет и прыгает в бездну. Ему не обязательно подходить к парапету и, перегнувшись через него, глядеть вниз. Пусть это сделают солдаты - при условии, конечно, что они заранее хорошенько отрепетировали свою мизансцену.

История постановок оперы знает такой курьезный случай. Один режиссер, не успев как следует проинструктировать актеров, игравших солдат, понадеялся на то, что с помощью нескольких слов (причем на чужом для него языке) и жестов он по ходу спектакля объяснит им, что надо подбежать к краю площадки и посмотреть вниз. Не очень разобравшись в ситуации, но исполнившись усердия, взвод приступил к выполнению поставленной задачи. Солдаты устремились к парапету и один за другим сиганули с башни тюремного замка Сант-Анджело вслед за Тоской. Надеюсь, эта история правдива. Массовое самоубийство солдат - прекрасный финал для оперы "Тоска".

Партию Тюремщика можно играть по-разному. После того как колокол пробьет четыре утра, в распоряжение артиста отданы две ноты ми, на которых он должен возвестить: "Пора!"

Эти две ноты проникнуты такой печалью и сочувствием, что я склонен думать: несчастный лишь по долгу службы исполняет ненавистные ему обязанности. Он одет в какие-то лохмотья и отвечает на приветствия часовых усталым и равнодушным кивком головы. Ходит, приволакивая ноги. На последнюю жертву подавления мятежа - сломленного, смирившегося со своей участью Каварадосси - Тюремщик глядит с грустью в глазах.

Получив папку из рук Сержанта, он медленно читает вслух имя осужденного ("Марио Каварадосси?") и ставит крестик. Расписавшись таким образом в получении заключенного, он возвращает папку обратно. Сержант удаляется вместе со взводом. Тюремщик, неподвижно стоя на месте, сдавленным голосом медленно произносит: "Вам час остался... Пришел священник, готов к услугам вашим".

На робкую просьбу Каварадосси об одолжении он отвечает не сразу, а лишь после того, как убеждается, что все ушли. Затем говорит тихо: "Что в силах..." - и сочувственно выслушивает то, что, несомненно, привык выслушивать ежедневно на рассвете. Со спокойной твердостью в голосе Тюремщик отклоняет предложенное ему кольцо и, резко повернувшись, достает бумагу и уголек. Потом, кивнув головой, бросает осужденному: "Пишите!.."

Их взгляды встречаются. В глазах Каварадосси признательность и удивление. Он глубоко тронут. Марио не ожидал найти в этом средоточии страданий и несправедливости человека с добрым сердцем. Тюремщик уходит.

Мне хотелось бы, чтобы позднее он украдкой искал это письмо, которое, кстати, всерьез может его скомпрометировать. Однако оно осталось неоконченным, поскольку нежданно-негаданно появилась Тоска. Примечательная деталь: когда Тюремщику удается завладеть письмом, он прячет его в карман и удаляется вместе с остальными. Он не хочет присутствовать при казни.

Сполетта - угрюмый, недобрый и порочный человек, преданный своему шефу, как пес. Он груб с подчиненными, ему в основном поручают дела, требующие изощренной жестокости. Сполетта прекрасно понимает, что, только неукоснительно исполняя приказы, он может сохранить свою жизнь и уберечься от приступов гнева Скарпиа.

Скарпиа же то обзывает его последними словами: "Собака! Подлый изменник!", то подтрунивает над ним: "О храбрый Сполетта!" Ни в чем не доверяя Сполетте и держа его на должной дистанции, хозяин лишь отдает категорические приказы.

В первом действии Сполетта входит в церковь бочком; он пропускает Скарпиа вперед и потом не сводит с него глаз в ожидании распоряжений. На его глупый вопрос: "Все ясно. Где найду вас?" - Скарпиа отвечает с раздражением, бросив на полицейского сердитый взгляд: "В палаццо Фарнезе!", как бы подразумевая: "А где еще?"

Затем Сполетта в полумраке церкви должен смешаться с толпой верующих, собравшихся на благодарственную молитву "Te Deum". Он никогда не привлекает к себе внимание, отдавая приказы; каждый из подчиненных может подойти к Сполетте и, получив необходимые инструкции, незаметно исчезнуть. Рим трепещет перед жестоким Скарпиа, поэтому в обязанности тайных агентов входит поддерживать его зловещую репутацию.

Начальник полиции, такой утонченный и элегантный, жутковатый, но с безупречными манерами, всегда изысканно одетый, наслаждающийся за ужином дорогой посудой из хрусталя, золота и серебра, украсивший свой рабочий кабинет произведениями искусства редкой красоты и ценности, - этот человек, конечно, должен неприязненно относиться к убогому Сполетте. Изъяны Сполетты, как физические, так и душевные, скрыты под его благопристойным обликом. Но это лишь внешняя оболочка.

Не обязательно останавливать свой выбор выразительных

средств на первой же мысли, которая придет вам в голову по прочтении пьесы Сарду или либретто оперы Пуччини. Как и в работе над любым другим персонажем, здесь для вас открываются бесчисленные возможности для творчества. Однако нелишне было бы придать чуть больше фанатизма образу Сполетты - это пришлось бы по душе и его шефу...

Анджелотти аристократ и кроме того, человек, обладающий большим мужеством. Его семье принадлежит внутренняя капелла в церкви Сант-Андреа делла Валле. Я сомневаюсь, что он должен жалко ползти по церковному полу, хотя бы и в состоянии предела своих физических сил. На мой взгляд, будет правильнее, если зритель увидит, что он с огромным трудом преодолевает крайнее изнеможение, когда бредет к капелле. Он может прислоняться к колоннам, хвататься за перила, опираться о спинки скамеек. Артист, хорошо знающий свою роль, находит естественный ключ роли, согласующийся с музыкой, вместо того чтобы барахтаться на грязном полу.

Работая над этой сценой в качестве постановщика, я придаю ей большую напряженность, используя такой нехитрый посыл: Анджелотти недостает сил повернуть ключ в замке. (Позднее это сделает за него Каварадосси.) Затем при звуках шагов приближающегося Ризничего Анджелотти прячется в исповедальне, месте не совсем надежном. Ризничий прохаживается туда-сюда, сметает пыль и разговаривает сам с собой. Когда его тряпка скользит по стенкам исповедальни, зритель замирает в напряженном ожидании.

Позднее мимо исповедальни проходят также Флория и Каварадосси, и Анджелотти невольно становится свидетелем их интимной беседы. Как только Флория покидает художника, Анджелотти выходит из своего укрытия, оказываясь в положении сценически выгодном, чтобы вместе с Каварадосси спеть дуэт, после чего оба скрываются, пройдя через семейную капеллу - тем самым подчеркивается наличие потайного хода ("Этим ходом можно выйти в долину... в зарослях есть тропинка - то путь прямой ко мне, в мой домик!").

Меня всегда удивляло, что Каварадосси знает о потайном ходе из капеллы семьи Аттаванти, которым он пробирается к своему дому. Подозреваю, что наш художник скрывает то, о чем нам шепчет на ухо Сарду. Мы уже знаем: Каварадосси покривил душой, когда сказал Тоске, объясняя сходство изображенной на картине Магдалины с маркизой Аттаванти: "Ее я видел здесь на днях случайно..." Ведь болтливый Ризничий упомянул в разговоре с художником о женщине, "что к нам в субботу к вечерне явилась, долго вот здесь молилась...".

Ризничий - живой, прекрасно вылепленный образ. Изо дня в день он выполняет одну и ту же работу, поддерживая в церкви чистоту и порядок. Он постоянно ворчит. Его неудовольствие вызывают церковные колонны, неприкрытая дверь, потухшие свечи. Он разговаривает сам с собой, обращается к мадонне и святым. Вспоминая художника, Ризничий ополчается на вольтерьянцев, достается от него и нарядным женщинам, дерзнувшим соперничать с мадонной, хотя они только с виду так обворожительны.

Он - бесплодное увядшее дерево. Единственное, что ему приносит душевное успокоение, - это уборка в церкви и отеческая забота о мальчиках из церковного хора. Отправляясь шаркающей походкой на прогулку, Ризничий накидывает на плечи черный платок и надевает шапочку, чтобы не простудиться, - утром ведь прохладно. Он старается не показать виду, что относится к Каварадосси с симпатией, но на самом деле с удовольствием прислуживает ему, выкладывая художнику последние новости и сплетни. Кроме того, Ризничему иной раз перепадает завтрак из корзинки, до которого Марио нередко не дотрагивается.

Появление Скарпиа в церкви повергает Ризничего в ужас, и он, отвечая на вопросы барона, лепечет что-то невразумительное, пытаясь подыскать безобидные объяснения. Затем, немного оправившись, начинает важничать, позволяя себе рискованные намеки: "В этой капелле? Нет, едва ли бы смог он дверь открыть без ключа..."

Однако, почувствовав угрызения совести, Ризничий вновь замыкается, когда говорит с Тоской, и в заключение произносит: "Нужен вам синьор художник? Я сам его искал, он, видно, со своей красоткой убежал!"

Так или иначе, ему удается отвести от своей церкви подозрения в соучастии, поэтому, возглавляя хор певчих в большой процессии, готовящейся возгласить "Te Deum", Ризничий торжествующе сияет.

У него еле заметный нервный тик - легкий, под стать изящной музыке, в которой то и дело слышится отголосок этой его приметы.

Его превосходительство барон Вителлио Скарпиа, начальник полиции, - персонаж, о котором я с полным основанием могу сказать, что знаю его превосходно. Но всякий раз, приступая к работе над этим образом, я обнаруживаю в нем новые грани. Скарпиа - сложный, противоречивый человек, своего рода эксгибиционист, он всегда на виду и занимает центральное место в опере.

Будучи незнатного происхождения, он не мог получить свой

баронский титул от церкви; его назначение в Рим состоялось уже после того, как Наполеон пленил Папу Римского.

Должно быть, титулом барона его пожаловала королева Каролина - либо в благодарность за оказанные ей услуги, о чем гласит молва, либо по причинам более личного свойства. Как бы то ни было, на решение королевы, пославшей его в Рим для подавления мятежа, очевидно, в первую очередь повлияла утвердившаяся за Скарпиа слава безжалостного палача.

Каварадосси дал меткую характеристику этому честолюбивому карьеристу: "Святоша, что под маской лицемерною предается исступленному разврату..." Неудивительно, что зловещая фигура барона заставила трепетать не только Рим, но также, несомненно, Остию и Чивитавеккью. Если обратиться к менее отдаленным от нас временам, то такой человек, как Скарпиа, вполне мог оказаться среди тех, кто предстал в качестве обвиняемых на Нюрнбергском процессе.

Уверовавший в собственную непогрешимость, обладающий безграничной властью, этот респектабельный мужчина - элегантный садист, который находит удовольствие в том, чтобы пощекотать себе нервы. В знаменитой сцене молебна дано исчерпывающее описание изувера; с легкостью необыкновенной барон переходит от героической патетики к религиозной экзальтации, когда театрально бьет себя кулаком в грудь, прилюдно разыгрывая покаяние.

Буква закона служит ему для оправдания любого греха. Уверенный в незыблемости своего положения, он обожает роскошную обстановку, красивые вещи - он так давно вожделел их, и теперь они стали его собственностью.

Откуда же он родом?

Вспоминаю, как однажды, проезжая на автомобиле через Патерно, город, расположенный на Сицилии неподалеку от Катании, я заметил старинный дворец с тяжелой и угрюмой архитектурой. Рабочие занимались его реставрацией. Я остановился и вошел в здание. Комнаты были просторными и темными, окна забраны в железные решетки. Я подумал тогда: "Здесь Вителлио играл, когда был еще мальчиком. Здесь он родился - примерно в 1750 году. Превосходно!"

Возьмется ли кто-нибудь опровергнуть это предположение? Уверен, оно вызовет не больше сомнений, чем те яркие подробности, на которые Сарду не скупится в своей пьесе, выстраивая обвинение против леди Гамильтон, маркиза Аттаванти, Чимарозы и Паизиелло. Присутствуя при такой вакханалии вымышленных и исторических фактов, я заявляю о своем праве обозначить место рождения Скарпиа. Повторюсь -

этого человека я знаю неплохо.

Скарпиа чувствует себя настолько непогрешимым, что он почти уверовал в свою честность и искренность. Его не страшит тяжкое бремя ответственности, которое он взвалил на свои плечи. Он не подчиняется закону - он сам его творит. Скарпиа готов оправдать любое свое деяние, поэтому он не считает, что поступает жестоко. Он уверен в неотразимости своего обаяния, исполненного злобы и властности, поскольку оно опирается на ужас, внушаемый им людям. Скарпиа добивается успеха с поразительной легкостью, так как не задумывается о тех страданиях, которые причиняет другим на пути к поставленной цели.

Прямая осанка, неподвижные буравчики глаз под тяжелыми веками, надменная улыбка на суровых устах, неторопливые, точно рассчитанные жесты - все это делает образ барона загадочным и жутким. Но в душе Скарпиа бушуют жестокие и слепые страсти, они вызывают приступы ярости, которая изредка прорывается сквозь оболочку высокомерной сдержанности. Ничего не остается от учтивых манер и тогда, когда начальник полиции разражается истерическим хохотом, подобным свисту кнута, приводя в замешательство несчастного подследственного.

Когда надо, он может быть обходительным, почти уступчивым, но и необыкновенно упрямым. Скарпиа великий актер, но иногда он переигрывает. В конечном счете его губит именно чрезмерная самоуверенность.

Тоска просит выдать ей и Марио пропуск, позволяющий им беспрепятственно покинуть Рим, и Пуччини ставит dolce на реплике барона: "Угодно вам уехать?" На какое-то мгновение тщеславный Скарпиа почувствовал себя уязвленным, его самолюбие задето явным безразличием к нему Флории (начальник полиции действительно вызывает у нее только отвращение). Но ирония возвращается к нему, и барон галантно произносит: "Исполню волю вашу". В конце концов он ведь и не рассчитывает завоевать ее любовь, Скарпиа надеется удовлетворить только свою прихоть, поэтому уверенность в успехе возвращается к нему.

С пропуском в руках - пожалуй, впервые оказавшись беззащитным - он бросается к ней, раскрыв объятия, и этот порыв приводит к концу его неправедную жизнь.

Придерживаясь консервативных взглядов на жизнь, одетый подчеркнуто старомодно, Скарпиа испытывает отвращение ко всему французскому (что в любом случае оскорбительно для королевы). Он носит парик - белый или серебристо-серый, - кружевное жабо поверх стоячего воротника, а также фрак,

напоминающий венецианскую velada. Его костюм дополняют бриджи, сапоги и светлый плащ, грудь пересекает лента, на которой представлены цвета Рима.

Играя Скарпиа, я никогда не переодевался для второго действия. Все события происходят в один и тот же день.

Рабочий кабинет барона. Начальник полиции ужинает в одиночестве, нервничая в ожидании новостей. Похоже, Скарпиа не расположен идти на прием по случаю победы над Бонапартом, хотя торжества происходят в том же палаццо Фарнезе. Прекрасно понимая, что, если он не предъявит сбежавшего из тюрьмы Андже-лотти, расплачиваться за допущенную оплошность придется собственной головой, Скарпиа пребывает отнюдь не в том настроении, чтобы наряжаться для празднества. Приветствуя шикарно одетую Тоску, ему достаточно сделать едва уловимый жест, чтобы извиниться за свой неподобающий вид.

Допускаю, что не все режиссеры примут мои рассуждения безоговорочно. Но этот костюм придает появлению Скарпиа во втором действии больший драматизм и торжественность, а сцена его гибели выигрывает в зрелищном отношении. Под кинжалом Тоски рухнул гигант, а не просто элегантный господин в шелковых чулках и туфлях.

Его первый выход (сцена в церкви Сант-Андреа делла Валле) в первом действии всегда производит (или должен производить!) глубочайшее впечатление. Вспоминаю постановку оперы в театре "Арена ди Верона", где сцена была достаточно просторной для того, чтобы на заднике дать всю панораму Рима. Церковь занимала лишь среднюю часть переднего плана. Значит, Скарпиа должен был войти в дальнюю дверь церкви и сразу же оказаться на виду у зрителей. При этом, по режиссерскому замыслу, мне, игравшему эту роль, надлежало въехать на сцену верхом на лошади. Это было, конечно, весьма впечатляюще. Однако с лошадью возникли затруднения - она оказалась с норовом. Так что каждый вечер, ухватив покрепче поводья, я пытался принять устрашающий вид, изображая человека, перед которым трепещет весь Рим, в то время как моя собственная душа уходила в пятки. Однако зрелище того стоило...

Несомненно, Скарпиа - один из величайших оперных героев. До сих пор ощущая на себе воздействие его личности, я полагаю, что здесь уместно сформулировать некоторые правила, которых должен придерживаться оперный артист, работающий над ролью.

Гармоничное исполнение возможно только при условии, если певец придаст верный масштаб этому образу, иначе его подавят актеры, стремящиеся выделиться любой ценой. Это вовсе не означает, что надо постоянно находиться в наиболее освещенной

части сцены. Наоборот, в нужный момент отступая в тень, актер получает возможность в другой раз воспользоваться освещением с большим эффектом. (Именно этот принцип лежит в основе световой рекламы. Статичный световой сигнал гораздо менее эффективен, чем свет, вспыхивающий через неравномерные промежутки времени).

Не увлекайтесь излишними и бесцельными движениями, которые лишь помешают вашим коллегам. Кроме того, не стремитесь насытить свою игру большим количеством логически не оправданных находок. Они внесут сумятицу в сценическое действие, нарушат его стройность и утомят зрителя. Каждое движение актера должно быть связано с текстом, обладать экспрессивностью, соответствовать музыкальной фразе и характеру пения.

Выходить на сцену надо с уверенностью в том, что найденная вами пластика адекватна настроению вашего персонажа в данный момент развития действия.

Помните: у каждой исторической эпохи не только своя одежда, но и свои нормы поведения, определяющие то, как человек сидит, ходит, жестикулирует, в конце концов, как он мыслит. Сидеть скрестив ноги до недавних пор расценивалось как признак дурного тона, а не пропустить вперед того, кто старше вас или занимает более высокое социальное положение, считалось недопустимым почти во все времена. Не забывайте об этом, играя воспитанного молодого человека.

Публика готова плакать или смеяться, сопереживая происходящему на театральных подмостках, но когда артист пытается рассмешить зал с одной лишь целью: обратить на себя внимание, это говорит о том, что он попросту недооценивает аудиторию, являя далеко не лучший образец актерской игры.

Оперного артиста, который хочет завоевать расположение публики и получать высокий гонорар, незнание подобных вещей вряд ли может оправдать. Каждому певцу (или певице), в зависимости от особенностей его (или ее) личности и опыта, присуща своя манера исполнения. Но если класс вокалиста высок, то зритель поверит в убедительность его интерпретации.

Как бы ни отличались друг от друга исполнители, все хорошие певцы стремятся к точной передаче замысла композитора. Однако тембр голоса, особенности дыхания между музыкальными фразами, паузы получают индивидуальное выражение, поэтому не существует двух абсолютно похожих трактовок. Каждый вокалист в работе над образом полагается на свою интуицию. Я играл Скарпиа так, как это представлялось верным мне, но моя трактовка не является единственно

возможной. Главным остается внутреннее убеждение артиста в правильности найденных им пластических и вокальных средств.

Итак, перейдем к Марио Каварадосси - художнику, любовнику, революционеру поневоле и, кроме всего прочего, тенору.

Образ человека, который не уронил своего достоинства, неожиданно попав в трагическую ситуацию, на протяжении всей оперы, от одного акта к другому, претерпевает изменения, а потому таит массу возможностей для певца. В первом действии мы видим его легкомысленным, не обремененным почти никакими заботами - он всецело поглощен любовью к Флории Тоске. Их объединяет страстное романтическое чувство, поддерживаемое сильным взаимным физическим влечением. Марио и Флория - прекрасная пара, но кажется, что этих людей, помимо их чувств, не связывают никакие общие интересы.

Марио почти не интересует ее пение, поэтому, сообщив ему, что она будет выступать вечером, Флория считает необходимым добавить: "...спектакль сегодня не затянется долго".

В свою очередь Флория, хотя и обладает некоторым поэтическим даром, проявляющимся в ее умении красочно описать житейскую сценку, почти безразлична к живописи Марио. Она прохаживается перед его картиной и удостаивает ее лишь мимолетным взглядом, когда собирается уйти. Да и то здесь обнаруживается скорее ее ревнивое любопытство, нежели художественный интерес. Она спрашивает у Каварадосси, что за женщина изображена на полотне.

Главное для обоих героев - их безмятежная любовь. Работа только разъединяет влюбленных. Даже ревность Флории, причина многих размолвок между ними, тает, как снег, когда он произносит пылкие слова любви. Ее гнев - легкое облачко, не таящее грозы или бури. Капризы и сцены ревности скорее льстят мужскому самолюбию Марио, чем вызывают у него раздражение.

Спрятавшийся в церкви Анджелотти, чье присутствие было там обнаружено, ломает все жизненные планы Марио. Поначалу это событие не очень его трогает, но когда он осознает весь трагизм положения, в котором оказался его друг, Каварадосси, этот "плейбой 1800 года", постепенно превращается в серьезного, даже отважного человека. Жизнь друга для него священна - как священны понятия свободы и прав человека. "Во что бы то ни стало я вас спасу!" - восклицает он.

Настоящим испытанием становятся для Марио два эпизода второго акта: в первом он старается скрыть свое смятение в присутствии Скарпиа, в другом - тревогу, когда внезапно появляется Тоска. Было бы ошибкой со стороны певца,

исполняющего партию Каварадосси, представлять своего героя как человека бесстрашного. Для того чтобы этот образ обрел большую выразительность и привлек к себе наши симпатии, необходимо дать понять зрителю, что Марио испытывает страх, но преодолевает его, отвечая на вопросы страшного начальника полиции с видимыми безразличием и хладнокровием.

Пренебрежительное отношение к Скарпиа, попытки представить его этаким заурядным провинциальным полицейским лишь принижают достоинства Каварадосси, который оказался в трагическом положении едва ли не прежде, чем успел осознать, что же произошло. В свое время мне не раз доводилось петь "Тоску" с тенорами, озабоченными в основном тем, чтобы каждую секунду своего пребывания на сцене выглядеть значительными. Столь неразумное поведение могло лишь взбесить Скарпиа, и я вынужден был бурно реагировать на их игру, становясь то циничным, то ледяным и резким, чем и приводил несчастного художника в полное отчаяние.

Прочтение образа Скарпиа, при котором от этого типа позволительно ждать любых подлостей, вполне возможно, однако это вряд ли сослужит добрую службу актеру, играющему Каварадосси. Кроме того, ослабляется драматизм выкрикнутых им слов ("Победа, победа!.."), когда Марио узнает об исходе битвы при Маренго. Чтобы достичь нужного эффекта, эта фраза должна прозвучать неожиданно, с неподдельной искренностью, что все равно не даст позабыть о грядущей высокой ноте. С лицом, искаженным страданием, испытывая душевные муки, тревожно вглядываясь в будущее и содрогаясь от понимания целей Скарпиа (не говоря уж о появлении Палача и его подручных, не делающих тайны из своего ремесла), Каварадосси чувствует, как его ум и сердце раздирают противоречия.

Все это должно угадываться за внешним спокойствием художника. Только тогда зритель увидит, как он превращается в храброго человека, готового скорее пойти на муки, нежели предать друга. Короче говоря, от артиста требуется тонкая и умная игра. Нельзя просто стоять на сцене и ждать, когда подойдет очередь арии или высокой ноты.

В третьем действии Каварадосси, помещенный в тюремный замок Сант-Анджело и оставивший свою беззащитную Тоску во власти Скарпиа, испытывает ужасные страдания. Понимая, что жить ему осталось всего несколько часов, он поднимается на крепостной вал и, простирая руки над городом, прощается и с Флорией, и с Римом, где еще вчера был так счастлив.

Его прекрасная ария наполнена воспоминаниями. Каждое из них музыка воскрешает с мучительной болью. Едва сдерживая

слезы, он произносит душераздирающие слова: "...и вот я умираю, и вот я умираю... И в смертный час мой я так жажду жизни..."

Он уже собирается написать прощальное письмо на том клочке бумаги, что дал ему добрый Тюремщик, как внезапно вбегает Тоска с пропуском в руках. В музыке слышится ликование, и на звучном аккорде они заключают друг друга в объятия.

Поначалу радость и надежда наполняют его сердце. Но после того, как Тоска поведала ему свою историю, в душе Марио воцаряется мука. "Скарпиа смягчился?" - недоверчиво восклицает он. Выданный начальником полиции пропуск - обман, Каварадосси понимает это, но делает вид, что берет его с благодарностью, отдаляя ту минуту, когда Флория сама убедится в тщетности своих попыток спасти ему жизнь.

Его слух ласкают звуки дорогого голоса. "О, говори, я хочу тебя слушать. Звучит так нежно голос твой, о родная!" - какие изумительные слова! Влюбленные вместе мечтают о побеге, о том, как поплывут они на яхте по морю, освещенному лучами заходящего солнца, как легкий ветер понесет их навстречу свободе. Марио хочет быть уверенным в том, что нежных глаз любимой не омрачат слезы, когда он бросит на нее прощальный взгляд, поэтому он поддерживает успокоительную ложь и даже смеется вместе с Флорией, дающей ему шутливые советы, как изобразить смерть и правдоподобно упасть в тот момент, когда прозвучит холостой выстрел. Затем, отказавшись от повязки на глаза, он находит в себе силы взглянуть на Тоску в последнее мгновение своей жизни.

В пьесе Сарду Флория Тоска - бедная пастушка, воспитанная в монастыре бенедиктинок неподалеку от Вероны. Она так хорошо усвоила уроки монашек, что к шестнадцати годам стала юной знаменитостью. Сам папа римский сложил с нее монашеские обеты. Он сказал: "Ступай, дитя мое. Ты своим пением будешь трогать человеческие сердца и заставишь не раз проливать слезы, я тебя не удерживаю".

Красота ее соблазнительна, властна, горделива, но Флория, кроме того, очаровывает окружающих и своим изяществом, грациозностью. Естественная и непосредственная в каждом жесте. Тоска являет пример того, сколь благотворно влияние римского общества, в котором она живет, окруженная всеобщей любовью и восхищением. Одевается она со вкусом: украшая себя драгоценностями, соблюдает меру. В ее поступках и мимолетных капризах, которым она предается импульсивно, будто опасаясь, как бы они не покинули ее навсегда, сохранилась почти детская невинность. Очевидно, ей нравятся пространные и поэтические

описания, полные счастливых воспоминаний и приятных ощущений, и надо сказать - ей повезло: Пуччини написал для нее изумительную музыку!

Как и всякую женщину, Флорию вдохновляют восхищенные взгляды публики, ласкающие ее подобно лучам солнца и позволяющие певице раскрыться во всем своем блеске. Поэтому я не считаю, что Тоска должна входить в церковь сердитой и растрепанной, терзаемой подозрениями, как если бы ее привела туда ревность. В партитуре это место снабжено такой пометкой: "Andantino sostenuto dolcissimo e con tutta l'espressione". Это противоречит другой композиторской ремарке: "Con una specie di violenza" ("С оттенком ярости"), относящейся к более позднему моменту, когда Флория отталкивает от себя Марио.

Первое появление героини допускает различные интерпретации, но я обычно предпочитаю вариант, подсказанный самой музыкой, где слышится ритм изящного экипажа или легкого галопа маленькой лошадки на прогулке. (Великая Клаудиа Муцио почти вплывала на сцену на волшебных триолях Пуччини. Я видел ее лишь однажды в юности, но никогда не забуду эту потрясающую гармонию движения и музыки.)

Свои первые слова - она даже не поздоровалась - Тоска произносит отчужденным и нервным тоном: "Я слышала сама и шаги, и шелест платья..." Но как только Марио отвечает: "Полно! Тебя люблю я!", ее лицо озаряет улыбка, легкая тень недоверия рассеивается.

Но подозрения, и гораздо более мрачные, возникают опять, когда она узнает в изображенной на полотне женщине маркизу Аттаванти. (Лично я думаю, что у нее все же были некоторые причины для ревности, поскольку сбивчивые объяснения Марио не очень-то согласуются между собой.) Однако в конце концов художнику удается успокоить Флорию.

Позднее, в той же картине, Скарпиа делает Тоске недвусмысленные предложения, оскорбительные для ее чести. Ей стоит немалых усилий подавить в себе эмоции и любезно принять от него святую воду, а значит, и завуалированный таким образом упрек: она ведь вошла в церковь, не перекрестившись. Скарпиа умело играет на ее ревности, и Флория неизбежно попадается в подстроенную для нее ловушку.

Образ Тоски станет гораздо более интересным, если мы увидим, как борется она в душе со своими подозрениями, вместо того чтобы кинуться сломя голову в расставленные Скарпиа сети при первом же намеке на измену Марио.

Флория покидает церковь, сжимая в руке веер, полная решимости объясниться с Каварадосси, и не замечает, что за ней

по пятам следуют Сполетта и его агенты.

Очевидно, на вилле художника она узнает нечто такое, о чем и не догадывалась. Поэтому во втором действии, беседуя со Скарпиа, Флория ведет себя осмотрительнее и проявляет осторожность. Но тайный страх мучает ее, и она обнаруживает свою слабость, когда, войдя в кабинет начальника полиции, порывисто бросается к Марио. Для Скарпиа этого вполне достаточно, чтобы уяснить ситуацию, и Флория легко становится жертвой его изощренных интриг.

Борьба между шефом полиции и певицей слишком неравная, и Тоска в конце концов теряет самообладание. Когда Скарпиа вынуждает ее раскрыть местонахождение тайного убежища Анджелотти, Флория познает всю горечь поражения. Садистское, почти безумное удовольствие, которое приносит барону его победа, за-ставляеэ ее сжаться от ужаса и отвращения. Но она вовсе не собирается убивать Скарпиа, хотя мысль об этом и промелькнула в ее голове, когда взгляд женщины упал на кинжал, лежащий на столе.

Флория дрожит от страха и едва не теряет сознание, видя довольного собой, торжествующего Скарпиа, который бросается к ней с пропуском в руках. Оказавшись в его объятиях, она инстинктивно хватает кинжал и пронзает им Скарпиа. В исступлении Тоска выкрикивает слова ненависти в лицо умирающему барону. Но, узрев бездыханное тело у своих ног, она как бы пробуждается от кошмара.

"Он умер!.. - восклицает она и осеняет себя крестом. - В смерти прощенье!.."

Затем в каком-то почти суеверном порыве она ставит зажженные свечи по обе стороны головы Скарпиа и кладет ему на грудь распятие. Потом судорожно подбирает с пола свою накидку и крадучись выходит на последних нотах звучащей в этой картине музыки.

Если образ Тоски глубоко прочувствован певицей, то вряд ли стоит давать ей какие-то добавочные пояснения, рассуждать о деталях. Прожить на сцене ужасную трагедию, выпавшую на долю этой беззащитной женщины, - само по себе тяжкое испытание. Пластическим, вокальным средствам, особенно интонациям, определяющим верную трактовку роли, нет числа. Каждый артист выбирает те из них, которые органически вытекают из его мироощущения и возможностей...

Тоска торопится, нанимает карету и с драгоценным документом в руках летит на крыльях любви в замок Сант-Анджело. Пропуск представляется ей выходом из положения. За ней, однако, поспешают Шарроне, Сполетта и офицер; все они

пока еще не знают о смерти Скарпиа.

Флория устремляется к своему возлюбленному и с чувством гордости за себя, к которому примешивается отвращение к Скарпиа, рассказывает о встрече с начальником полиции. Не желая огорчать Тоску, Марио делает вид, что разделяет ее радость. Они мечтают о побеге: скоро все их ужасные испытания останутся в прошлом. До самого последнего момента Флория уверена в том, что предстоящая казнь - всего лишь спектакль, она пребывает в радостном возбуждении. Но когда Тоска с ужасом понимает, что Марио действительно убит, солдаты уже поднимаются к ней по лестнице, чтобы взять ее под стражу.

Тоска ни секунды не колеблется, ей совершенно ясно, как она должна поступить. Она бежит на башню тюремного замка и в последнем страстном порыве, несколько театральном, взывает к богу, к справедливости божьего суда, пред которым предстанут она и Скарпиа. И затем бросается с парапета вниз.

Мелодрама? Да, конечно. И в самом прямом значении этого часто неверно употребляемого слова. Но это и великий театр, понятный всем, у кого в жилах течет настоящая кровь. Вот почему "Тоска" повсюду пользуется такой любовью.

Вспоминаю, как однажды, во втором акте оперы, в тот момент, когда уводят арестованного Каварадосси и Тоска цепляется за него, один из солдат (как и положено по ходу действия) оттолкнул ее, и она, забыв или просто не зная о том, что за ее спиной небольшая ступенька, со всего размаху рухнула на пол. Партию Тоски пела Мария Каллас, ее партнером был я - играл своего давнего знакомца Скарпиа. Находясь на противоположном конце сцены, я спросил ее глазами: "Ударилась?", и актриса, также взглядом, успокоила меня. Но, сообразив, что из этой оплошности может получиться выразительная мизансцена, я подошел к Флории и небрежно протянул ей свою левую руку. Она мгновенно поняла, что от нее требуется, приподнялась на коленях и, взяв меня за руку, с мольбой в голосе спела свой вопрос: "Кто спасет его?.." Последовал мой ироничный ответ: "Кто? Вы!.." Я отпустил ее ладонь, и Тоска в порыве отчаяния упала навзничь. Ее движение выражало такую беззащитность, было проникнуто таким страданием, что по залу прокатился гул сочувствия. Певице не нужно было ничего объяснять, делать какие-либо намеки. Каллас моментально схватила ситуацию и блестяще завершила то, что я начал.

Когда твоей партнершей была Мария, театр переставал быть театром, он становился самой жизнью...

В январе 1964 года оперой "Тоска" в постановке "Ковент-

Гарден" ознаменовалось возвращение великой Каллас на сцену (после двух- или трехлетнего ее отсутствия). Это стало событием мирового значения. Невозможно передать ощущения того незабываемого вечера. Думаю, для такого чувствительного человека, каким была Мария, выступление после длительного перерыва, скорее всего, обернулось настоящей пыткой. Трудно представить испытание более тяжкое, чем возвращение на сцену актера, чье имя не сходит с газетных полос, - это пострашнее дебюта. Вы попадаете под перекрестный огонь пытливых взглядов, вас рассматривают, вас критически оценивают. Триумф или распятие?.. Никогда не знаешь, как распорядится судьба: одарит успехом или заставит изведать горечь поражения.

Театр "Ковент-Гарден" жил в безумном напряжении и страхе: вдруг Каллас откажется от выступления в последний момент? У Сандера Горлински, ее менеджера, ни на что больше не оставалось времени. Присутствие посторонних лиц на всех репетициях категорически воспрещалось. Газеты ограничивались лаконичными сообщениями, подтверждавшими, что все идет нормально.

В связи с этой обстановкой секретности мне вспомнился один забавный инцидент. На репетиции второго акта Мария отсутствовала - легкая простуда. Вместо нее играл Джон Копли. Так уж случилось, что одна знатная, титулованная леди зашла в этот момент в театральную кассу. Сообразив, что репетиция идет полным ходом, она упросила сержанта Мартина позволить ей хоть краешком глаза взглянуть на знаменитую диву. Но дверь, когда сержант ее приоткрыл, скрипнула... Бедняга, не теряя респектабельности, которой он славился, начал объяснять, что, конечно, не должен был этого делать даже для такой изысканной дамы. Но может быть, ему разрешат открыть небольшое окошко, выходящее в зал, чтобы она могла по крайней мере услышать одну или две ноты в исполнении знаменитой певицы?

Эту его просьбу решили уважить. Как раз в этот момент Джон Копли, с бородой, в очках, припав к моей груди, исторг мучительный вопль: "Ах! Сил нет больше! Что мне делать?.."

"Какой безупречный голос! - восхищенно простонала леди и, обращаясь к сержанту Мартину, добавила: - Как я вам благодарна!" И она удалилась, вполне довольная услышанным...

Однако по мере того, как приближался день премьеры, забавных эпизодов становилось все меньше. Дэвид Уэбстер в известной мере препоручил Марию моим заботам: я должен был ее уговаривать, подбадривать, поддерживать - словом, окружить таким вниманием, на какое только способен певец в отношении своего коллеги. Никогда, пожалуй, не дорожил я оказанным мне

доверием настолько, как в те дни. Мы работали помногу, Мария всегда отличалась необыкновенной добросовестностью. Однако после многочасовых репетиций она звонила мне по телефону, и мы подробно обсуждали наши роли, снова и снова возвращались к тем или иным сценам. На генеральной репетиции, где она выглядела юной девушкой, Мария, одетая в красивое бледно-розовое платье, заказанное для нее Дзеффирелли, испытывала смертельный страх, но пела уверенно, играла превосходно. За кулисами так оглушительно щелкали затворы фотокамер, что казалось, будто мы находимся в бюро, где работают двадцать машинисток. Обстановка накалилась до предела, и даже Дэвид Уэбстер с трудом, я уверен, удерживал на лице свою обычную едва уловимую улыбку.

21 января 1964 года. Вот описание того незабываемого представления, сделанное моей женой Тильдой в ее дневнике на следующее утро: "Что за чудный вечер! Прекрасная постановка, хотя впервые в моей жизни ария "Vissi d'arte" не удостоилась аплодисментов. (Мое мнение таково: публика была настолько очарована зрелищем, что не посмела прерывать действие неуместными овациями. - Т. Г.) Второй акт просто невероятен: два исполина оперного искусства кланялись друг другу перед занавесом, подобно учтивым соперникам. После нескончаемой овации сценой завладели зрители. Я увидела, как сдержанные англичане буквально сходили с ума: они снимали с себя пиджаки, галстуки, бог знает что еще и отчаянно размахивали ими. Тито был неподражаем, а реакции обоих отличались необыкновенной точностью. Безусловно, Мария основательно перетряхнула привычный образ Тоски, придав ему гораздо большую человечность и открытость. Но на это способна только она. Того, кто отважился бы последовать ее примеру, я предупредила бы: остерегитесь!"

Несмотря на головокружительный, не имеющий равных успех, Мария оставалась исключительно нервным и впечатлительным человеком. В день спектакля она непременно звонила мне и говорила, что не сможет петь, у нее пропал голос или ее не удовлетворяет второй акт - его надо от начала до конца переделать. Я по полчаса проводил у телефона, утешал и подбадривал бедную девочку. "Ну что ж, - говорил я, - ты петь не будешь. Тебе пора на покой. В этот раз ты только подыгрывай, а уж вокал я возьму на себя". Или: "Ладно, можешь переделать все, что тебе хочется. Ты же знаешь, мы прекрасно понимаем друг друга". И так далее и тому подобное...

Накануне спектакля, прежде чем выйти на сцену, Мария заходила за мной в гримуборную, и я отводил ее за кулисы,

держа в своей ладони ее ледяную руку и нашептывая ей что-то ободряющее. Ручейки пота сбегали по ее шее за вырез платья. После превосходно спетого дуэта с Чиони она уходила за кулисы, пожимала мне руку, желая удачи, и оставалась там до тех пор, пока я не закончу свою первую фразу. Было что-то чертовски трогательное в ее заботливом отношении к коллегам, она не забывала о своих товарищах, даже когда была поглощена собственной ролью.

Мы дали шесть спектаклей в Лондоне и тем же составом выступили в Париже и Нью-Йорке. Вряд ли кто-либо из нас забудет эти гастроли. Я, например, никогда. И не только потому, что спектакли отличались высоким художественным уровнем, но и благодаря нашим необыкновенным отношениям, той атмосфере взаимопонимания, которая объединяла нас.

Марии Каллас посвящены, наверное, десятки книг.

И совсем немного написано о ее ранимой, одинокой и такой непростой натуре. Я смог добавить лишь несколько штрихов. Ее звезда недолго сияла на театральном небосклоне, своим ярким светом привлекая внимание всего мира. Мария обладала неизъяснимой магией, совершенно неповторимой. Я всегда знал: она бессмертна. И ее бессмертие продолжается.

ГЛАВА 17. «ПЛАЩ»

Первую строчку партитуры оперы "Плащ" Пуччини сопроводил такой ремаркой: "Занавес поднимается, прежде чем заиграет музыка".

Это одна из тех находок композитора, которая может оказаться исключительно выразительной и в других случаях, и я с удовольствием использую ее там, где это уместно. А уж в опере "Плащ" подобное начало не вызывает сомнений. Оркестр молчит, действие еще не началось, и публика мгновенно проникается настроением и атмосферой драмы.

Музыка, сочиненная Пуччини, настолько ярка и многокрасочна, что сразу же завладевает слушателем - он погружается в мир, где не осталось места для улыбки. С первых же нот она течет, подобно реке, на которой разворачиваются события мрачной драмы, и контрастная сумеречная атмосфера, отраженная в звуках расстроенной шарманки, с ее мелодией, противостоящей жестоким и кровавым страстям, разыгравшимся на барже, придает этому произведению оттенок благородства.

Это суровый мир, где безжалостная борьба за существование погасила искорку надежды, где страсти, будто ночные тени, ползут по стенам. А когда приходит рассвет, на согбенные спины людей ложится тяжесть однообразных и унылых забот грядущего дня.

Реакции героев замедленны и грубоваты, диалоги не отличаются легкостью, как нелегка сама их жизнь. Жоржетта говорит: "Как трудно быть счастливой". Каждый погружен в свои невеселые думы и почти не обращает внимания на окружающих. Как правило, мечты этих людей примитивны или пронизаны безысходностью. Грузчик Тинка нашел для себя выход. "Вино - это приправа к жизни, - заявляет он. - Когда я пью, я перестаю думать. Думы делают меня несчастным".

Тальпа, другой грузчик, в отличие от своей жены Фруголы в основном помалкивает. Для него жизнь воплощена в привычной очередности изнурительной работы, относительно сытного ужина и сна.

Луиджи, младший и самый жизнерадостный из грузчиков, мечтает о другом. Он влюблен в Жоржетту, жену Микеле, капитана баржи, своего хозяина. Луиджи и Жоржетта родились в одном из предместий Парижа. Они частенько вспоминают о той, другой жизни, оставшейся в прошлом, более счастливой и радостной; эти сами по себе невинные воспоминания опасны, так

как они неминуемо вступают в противоречие с мрачным существованием на барже.

Необходимо отдавать себе отчет в том, что действие оперы от начала и до конца разворачивается буквально на двух уровнях. Над причалами и берегами Сены высится Париж, с его мидинетками, счастливыми влюбленными. Продавцом песен. Шарманщиком, беспечными прохожими. Не все они богачи, но на долю каждого выпадают свои нехитрые радости и мгновения счастья.

Внизу, на барже, пришвартованной к берегу реки, - другой мир, в котором лениво, будто вода в Сене, влачат свои дни и ночи смятенные души отверженных. На закате этот мир погружается в сонное забытье, тогда как Париж возрождается к жизни, наполняясь нехитрым вечерним весельем. Лишь вспышка потаенной страсти на какой-то миг озаряет погруженную в темноту баржу.

Издалека доносятся гудки судов, плывущих вверх и вниз под мостами Сены. С набережной - этого подобия горизонта - долетают звуки автомобильных рожков, хохот, веселые песенки о любви; они напоминают тем, кто внизу, что жизнь на этом "верхнем уровне" все-таки интереснее, воздух и тот там чище. Внизу он густой, как туман, и людей изо дня в день посещают одни и те же безотрадные мысли.

В начале действия оперы на барже царит обычная суета. Мужчины заняты погрузкой и разгрузкой, Жоржетта развешивает на палубе выстиранное белье. Она выглядит усталой и раздраженной. Микеле молча сидит на носу баржи. Погруженный в свои думы, он курит трубку и рассеянно смотрит на заходящее солнце. Когда она за чем-то обращается к нему, он встает и осторожно пытается ее обнять, но Жоржетта уклоняется от поцелуя. Уязвленный этим, не говоря ни слова, Микеле спускается в трюм.

Наверху, на набережной, появляется Шарманщик - очевидно, он бредет домой после утомительного дня. Луиджи окликает его, и Шарманщик, установив инструмент на подставке, начинает механическим движением вращать ручку. Мысленно он уже там, где ждут его возвращения. Убогая старая шарманка вполне соответствует покорному выражению лица и добрым глазам ее владельца. Его чуть сгорбленная спина говорит о нелегком жизненном пути. Но Шарманщик не лишен благородства, он производит приятное впечатление, как и тот изящный, хотя и с фальшивинкой, вальс, мелодия которого доносится из музыкальной машинки. Очень непросто художественными средствами выразить "ничтожность" того, что делает на сцене

старик, но музыка превосходно передает его смиренную осанку, тонко оттеняя зреющие в душе у Жоржетты и Луиджи мятежные чувства.

Луиджи просит старика сыграть еще что-нибудь, и Жоржетта, вдруг развеселившись, что с ней случается редко, танцует с одним из мужчин, журит его за неуклюжесть и сразу же переходит к Луиджи, когда тот обнимает ее. Они кружатся в страстном танце. Эту сценку прерывает возвращение Микеле; Шарманщик принимает от Луиджи деньги и не спеша уходит.

Почти сразу же после этого эпизода на "другом уровне" исполняется небольшой изысканный скетч, как бы нечаянно вступающий в полное противоречие с тем, что происходит на палубе баржи, где нарастает напряжение. Из глубины сцены медленно выходит Продавец песен в окружении группы хохочущих мидинеток. Один или два раза он останавливается, с тоской в голосе напевая песню, напоминающую лейтмотив Мими из "Богемы". Девушки смеются и комментируют пение, в то время как внизу, на барже, Жоржетта и Микеле обмениваются односложными репликами: это диалог двух людей, бесконечно далеких от беззаботного веселья, царящего наверху.

Когда вся группа вслед за Продавцом песен медленно покидает сцену, появляется жена Тальпы, Фругола, и Микеле, раздраженный тем, что она прервала его разговор с Жоржеттой, тут же уходит.

Фругола - имя, которое объясняет характер занятий этой женщины: именно так называют человека, который бродит по улицам и аллеям парков, подбирая всякий хлам, мусор, роется на свалках в поисках старых вещей. Фругола мечтает о небольшом домике в деревне. Разумеется, ее мечта несбыточна, но она не оставляет жену Тальпы. Как бы то ни было, женщина не унывает, радуется домашнему уюту, проводя время со своим любимым полосатым котом Капралом, которого описывает с неподдельной симпатией, вполне понятной любому человеку, когда-либо в жизни имевшему кошку, куклу или плюшевого медвежонка.

Мне представляется, что Фругола благородна в своей нищете. В ее движениях ощущается еще не совсем забытое изящество, может быть, в прошлом она была артисткой кабаре. Она всюду подбирает цветастые тряпки, и костюм ее достаточно театрален для того представления, которое она сейчас разыграет. Фругола уверена в своих словах и поступках и проявляет необыкновенную щедрость, раздавая направо и налево лучшее из того, что находит среди хлама.

Роясь в своем мешке, она достает из него подобранные ею вещи и сочиняет истории, связанные, по ее мнению, с той или

иной тряпкой. Свои рассказы она сопровождает изящными жестами и живой мимикой. Фругола смеется резким смехом, голос у нее с хрипотцой - вероятно, оттого, что она любит иногда пропустить стаканчик рома. Но я категорически возражаю против попыток играть ее этакой потаскушкой, разражающейся грубым хохотом. Она самый чистый из всех персонажей - может быть, не в буквальном смысле, но по своему нраву. Рассказывая о любимом коте, она должна испытывать волнение и излучать нежность. Кошачьи интонации в ее исполнении - это ласковое подражание мурлыканью кота-философа, а не злобное ворчанье. Ничто в партитуре не дает оснований режиссеру повсюду акцентировать ритм паровой машины, который стал едва ли не традицией - причем абсолютно неприемлемой - для постановок этой оперы.

Сидя на палубе в ожидании своего мужа, Фругола рассказывает Жоржетте о том, что страстно мечтает приобрести когда-нибудь домик. Жоржетта, напротив, вспоминает о прошлом, о жизни в Бельвиле, где родились она и Луиджи. Он тоже вступает в разговор, и оба мыслями переносятся в Бельвиль, где молодые люди не знали никаких забот. А мы испытываем душевную боль, понимая, насколько Жоржетта тяготится однообразной жизнью на барже, как жаждет порвать с ней. Ей смертельно надоело плавать по реке вверх и вниз, опротивело это унылое существование, лишенное малейших проблесков радости.

Диалог, в котором Жоржетта и Луиджи обмениваются воспоминаниями, производит впечатление любовного дуэта, несмотря на присутствие Фруголы и грузчиков. На какое-то мгновение Фругола заражается их мечтами о другой жизни, столь красочно ими описанной, но затем, вновь вернувшись к своим собственным грезам, она собирается идти домой вместе с мужем.

Фругола и Тальпа поют по дороге песенку "Я мечтала о маленьком домике". Ее надо исполнять с грустной улыбкой в голосе, придерживаясь ритма музыки. Именно грустную улыбку вызывает у этой четы прекрасная, но несбыточная мечта. Это не тарантелла и не танцевальная народная песня, музыка проникнута печальным, безысходным настроением, которое становится все более отчетливым по мере того, как песня стихает вдали. За улыбкой в голосе угадываются слезы. Научить артиста передавать страдание и горе не так уж сложно, гораздо труднее дается улыбка, скрывающая печаль. Опера, в которой бушуют безжалостные страсти, озаряется изумительным проблеском человечности...

После того как Фругола и Тальпа покидают сцену, влюбленные остаются в опасном уединении. В их сердцах опять вспыхивает страсть. Правда, они выражают ее преимущественно

приглушенными полутонами - в любую минуту может вернуться Микеле и стать свидетелем того, как Луиджи пылко ухаживает за Жоржеттой.

Теперь, когда они остались одни, мечты и печаль уступают место смутному порыву чувств, столь же непреодолимому, как и стремление обрести свободу. Поэтических мечтаний уже недостаточно... Но тут появляется Микеле.

Ничто не вызывает у него подозрений, однако душа его неспокойна. Ответы Микеле холодны и отрывисты. Когда Луиджи желает ему спокойной ночи, он отвечает на rallentando: "Доброй ночи" - и спускается вниз.

Страсть влюбленных, исполняющих дуэт, разгорается с новой силой. Луиджи жаждет обладать Жоржеттой. Сходя с ума от ревности, он клянется, что убьет ее мужа. Они договариваются о свидании ночью на палубе, условившись, что, если поблизости никого не будет, Жоржетта чиркнет спичкой. Луиджи уходит, и она жалуется на свою судьбу ("Как трудно быть счастливой"). Затем на палубу вновь поднимается Микеле, чтобы повесить зажженные фонари. С волнением в голосе он напоминает ей о тех днях, когда они оба были счастливы. Любовь к мужу еще не совсем угасла в сердце Жоржетты, она не может забыть, как они радовались когда-то рождению ребенка. Но, раздираемая между жалостью к Микеле и страстью к Луиджи, Жоржетта умоляет его не мучить ее и себя воспоминаниями о счастье, которого уже не вернешь. Невольно возникшее чувство сострадания к мужу становится почти невыносимым для нее, когда он униженно напоминает о разнице в возрасте между ними: "Мои седины - оскорбление для твоей молодости".

Микеле начинает подозревать свою жену в неверности, но предпринимает последнюю отчаянную попытку вернуть ее любовь и понимание: он накрывает Жоржетту своим широким плащом, воскрешая тем самым в ее памяти те времена, когда они любили друг друга, и он, бывало, прижимал ее и ребенка к себе, укрывая их своим плащом.

Голос Микеле исполнен страдания, когда он умоляет жену: "Побудь со мной, ночь так прекрасна!" Его мольбы причиняют ей душевную боль, но она чувствует себя пленницей неотвратимой судьбы и не знает, как поступить и что ответить. Жоржетта высвобождается из его объятий, но ее реплика звучит неубедительно: "Мне так хочется спать".

Тщетно ждет он от нее сочувствия или хотя бы намека на примирение. Не сходя с места, он провожает ее взглядом. Его лицо абсолютно бесстрастно. Но когда Жоржетта исчезает, Микеле, подобно могучему дереву, сраженному молнией, падает

и в приступе мучительной ярости выкрикивает одно-единственное слово: "Распутница!"

И вновь сверху слышатся голоса и звуки города. Из мира, поглощенного своими заботами, равнодушного к чужим страданиям, ветер приносит слова любви. Микеле погружен в невеселые думы... Его обуревает жажда мести... Закутавшись в свой просторный плащ, он прислоняется к румпелю баржи. Арию "Вечная река", передающую его муки и отчаяние, Пуччини заменил более драматичным монологом "Ничего, ничего больше...", в котором Микеле размышляет о том, к чему может привести разлад между ним и Жоржеттой.

Он роняет голову на руки, а затем машинально нащупывает трубку и зажигает спичку. Сам того не подозревая, он подает знак Луиджи, который, стоя на берегу, напряженно вглядывается во мрак. Вспыхнувшая спичка на мгновение озаряет все вокруг, и Микеле вдруг замечает, что кто-то осторожно пробирается по мостику, соединяющему баржу с берегом. Удивленный, он отступает в тень и видит Луиджи, крадущегося на борт судна. Микеле бросается на пришельца и хватает того за горло. Завязывается отчаянная борьба. Луиджи безуспешно пытается достать свой нож. Но разъяренный Микеле, обладающий недюжинной силой, хватает Луиджи за горло и заставляет сознаться в том, что он любит Жоржетту и пришел к ней на свидание.

Луиджи слабеющими руками пытается оторвать от себя Микеле, однако выскользнуть из железных объятий он не в силах. В этот момент, испуганно озираясь по сторонам, на палубу выходит Жоржетта.

Микеле, успев закутаться в плащ, под которым скрывается мертвое тело Луиджи, теперь уже сидит и с видимым спокойствием покуривает свою трубку. Жоржетта робко приближается к нему и просит у него прощения. Она ведь обошлась с ним так жестоко. Из-за этого она долго не могла уснуть, и вот теперь ей захотелось побыть рядом с ним.

"Где? Под моим плащом?" - спрашивает он угрюмо.

"Да, - отвечает она. - Возле тебя". Она напоминает ему о том, как он не раз говорил ей: каждый человек нуждается в просторном плаще, под которым могут укрыться все его тайны - иногда радостные, иногда печальные.

"Иногда убийство, - грубо подхватывает он. - Иди сюда под мой плащ. Иди!"

Микеле встает. Затем, распахнув плащ и отцепив от себя руки мертвеца, швыряет бездыханное тело Луиджи к ее ногам.

Образ Микеле отличается необыкновенной силой, и мне

всегда доставляло большое удовольствие исполнять его партию. Но я хотел бы сказать еще несколько слов о своем отношении к этой опере - уже как режиссер.

В конце 1982 года по приглашению доктора Отто Хербста я прибыл в Мюнхен, чтобы поставить на сцене Баварской государственной оперы "Плащ" и "Джанни Скикки". Несколькими годами раньше я осуществил для него же постановку обеих опер в Цюрихе (с прекрасными декорациями Пьера Луиджи Пицци). Сам я пел тогда партию Скикки и теперь обрадовался возможности возобновить контакт с прекрасным продюсером.

Мюнхенским декорациям исполнилось уже лет десять, но мне позволили кое в чем изменить их, и в итоге они стали на редкость выразительными. Это еще раз подтвердило правоту моей точки зрения на этот счет: новые дорогостоящие декорации далеко не всегда имеют определяющее значение для успеха театральной постановки.

Актерский состав был поистине великолепен. В "Плаще" партию Луиджи исполнял Карло Кассута, Жоржетты - Мерилин Цшау и Микеле - Гарбис Бояджян. К тому же с нами работала группа очень опытных статистов.

В "Джанни Скикки" - об этой опере я расскажу в следующей главе - партию Скикки исполнял (и весьма убедительно) тосканец Роландо Панераи, его дочери - обаятельная Лючия Попп, тогда как партия Дзиты досталась великолепной Астрид Варней. Ринуччо пел Петер Келен. Кстати, он доставил мне множество хлопот, поскольку опоздал с приездом. Оказалось, что Петер говорит только по-венгерски, я же не знаю на этом языке ни единого слова. Очень подробно, подолгу, в полную силу используя жестикуляцию и мимику, я растолковывал ему мизансцены. Он же неизменно стоял истуканом, не обнаруживая даже намека на понимание. Но каково же было наше удивление, когда на репетиции этот юный тенор вдруг в точности исполнил все, чего я от него добивался.

Должен сказать, работа потребовала огромного напряжения, но наши усилия были вознаграждены. Спектакль с большим воодушевлением встретила не только труппа, но также музыканты и технический персонал. Мое сотрудничество с маэстро Заваллишем оказалось плодотворным, уважительным и, кроме того, подарило нам возможность обнаружить приятное для обоих совпадение взглядов. Оно переросло в искреннюю дружбу, которая, смею вас заверить, не ограничивалась только профессиональными контактами.

Сценические репетиции проходили в помещении "Принцрегент-театр", и мне вспомнилось то время, сразу же после

войны, когда я пел там партию Симона Бокканегры. До сих пор не могу забыть восторженные крики и слезы на глазах у зрителей, бурную овацию, грянувшую после арии Симона "Молю о мире и любви".

Каждый режиссер, приступая к созданию своей трактовки оперы, хочет показать что-нибудь новое, и в этом смысле я не исключение. В то же время один из постулатов моего артистического кредо состоит в следующем: постановщик должен помнить, что он не творец, а всего лишь интерпретатор чужих открытий. Если режиссер стремится привлечь к себе внимание любыми средствами и тем самым искажает авторский замысел, то от такого подхода мало что приобретает композитор и в конечном счете почти ничего сам режиссер.

В работе над постановкой "Плаща" наибольшие сложности возникли с освещением. Декорации изначально делались в расчете на то, что действие оперы должно начинаться в сумерках и продолжаться до рассвета, но Пуччини явно хотел, чтобы оно начиналось на заходе солнца и охватывало часть ночи.

Сценические ремарки на этот счет определенны. Когда занавес поднимается, Микеле сидит и смотрит на заходящее солнце, а баржа, хотя она и находится в тени между берегами реки, залита красноватым вечерним светом. Как говорит Жоржетта: "Солнце умирает, погружаясь в Сену". Однако, несмотря на все мои маневры с прожекторами и софитами, не говоря уже о стараниях художника по свету, темные декорации слишком быстро утопали во мраке.

Ах, как мне был нужен этот свет! И тут меня осенило: а что, если в гавани, находящейся неподалеку, расположить маяк, вспыхивающий через каждые семнадцать секунд? Тогда его луч, загораясь также на семнадцать секунд, успевал бы пересечь сцену справа налево. Неторопливо обшарив темные закоулки баржи, пучок света затем скользил бы вдоль мола с горами наваленных там мешков, создавая атмосферу, усиливающую драматизм оперы. В конце луч должен был выхватить из темноты мертвое тело Луиджи и потом, возобновив свое неумолимое движение, снова поползти по сцене, пока не опустится занавес.

Не осмелюсь утверждать, что моя находка гениальна.

Это всего лишь пример достаточно разумного отношения режиссера к постановке, когда практическая проблема разрешается без чрезмерных материальных затрат или тенденциозных искажений замысла композитора.

Являясь чистой и простой драмой (если только подобные эпитеты уместны применительно к истории, положенной в основу оперы!), "Плащ" представляет собой небольшую, но

исключительно эффектную пьесу в духе гиньоля. А музыка Пуччини, на редкость проникновенная и выразительная, придает этому произведению особую утонченность. Потрясение и ужас уступают место острому чувству сострадания к людям, отвергнутым обществом, которых уносят куда-то воды Сены. Если постановка не производит такого впечатления, тогда, боюсь, вину за неудачу должны взять на себя или постановщик, или артисты.

ГЛАВА 18. «ДЖАННИ СКИККИ»

Его звали Фульмине. Это был одинокий рыцарь улиц моего родного Бассано. Не раз, еще ребенком, я встречал его на Понте-Веккьо или на дороге, ведущей в горы. Он декламировал стихи древних поэтов, в которых воспевались река и горные вершины. Летом он ночевал на скамейке в парке, прикрыв лицо шляпой и вытянув ноги, обутые в башмаки разного цвета. Из-под коротковатых штанов выглядывали его тощие лодыжки. Пиджак, всегда застегнутый на все пуговицы, был ему тесен, а шелковый шарфик a la belle epoque, скрепленный на шее английской булавкой, заменял ему рубашку. Пальцы Фульмине с нанизанными на них экзотическими колечками, которые он делал из фантиков, время от времени вращали бамбуковую трость. Шляпа с широкими, загнутыми кверху полями, украшенная перьями, утонченное лицо человека неопределенного возраста под ней - все это придавало ему отдаленное сходство с Дон Кихотом.

Короткими птичьими шажками Фульмине перебирался из бара в кабачок и обратно, где его непременно угощали печеньем или подносили небольшой стаканчик вина, затуманивающего голову при частом употреблении. Порой его походка становилась неуверенной, но он всегда пребывал в веселом расположении духа, хотя смеялся Фульмине сдержанно, даже когда ловко выуживал сигарету из пальцев прохожего.

Его все хорошо знали и не задевали. Когда Фульмине предлагали деньги, он принимал рассеянный вид, отводил взгляд в сторону и, сняв свою украшенную перьями шляпу, кланялся. На непременные остроты мальчишек он реагировал так: прислонялся к стене и разглядывал их, прищурив глаза и довольно улыбаясь. С наступлением зимних холодов Фульмине проявлял недюжинную изобретательность: он выпускал чью-нибудь лошадь или корову за ограду базара и пускался наутек, выкрикивая: "Держи вора! Держи вора!" Затем позволял себя арестовать, и его на несколько дней сажали в тюрьму. Собственно, этого-то он и добивался - теплая постель, теплая камера, только дверь в нее оставалась открытой: Фульмине страдал клаустрофобией.

Его голос, в котором слышались аристократические нотки, был хриплым - Фульмине курил сигары и сигареты и повсюду подбирал окурки, набивая ими свои карманы. Подозреваю, что он не отличался особой чистоплотностью, хотя пахло от него приятно - травой и табаком.

Однажды священнику из миссионерской организации, дону Джованни Браганьоло, удалось заманить Фульмине в церковь в надежде уговорить его исповедаться. Но бродяга поспешно ретировался, выразив возмущение подобным нездоровым любопытством к его личной жизни.

В детстве я каждый день встречал Фульмине по дороге в школу. Он называл меня "паросин" (маленький хозяин) и, здороваясь со мной, касался тростью своей шляпы. Однажды я предложил ему завтрак, приготовленный моей заботливой нянюшкой Марией (ей казалось, что я прямо-таки умираю с голоду на уроках). Фульмине наклонился к пакету и раскрыл его.

"О! Какие прекрасные вишни!" - воскликнул он и достал из пакета одну ягодку. А когда я попытался уговорить его взять еще, Фульмине галантно ответил: "Благодарю вас, паросин, не нужно. Я ведь такой высокий, что могу нарвать их сколько угодно в чьем-нибудь саду".

В один прекрасный день Фульмине исчез. Ему потребовалась срочная медицинская помощь, и его положили в больницу. Там он и умер - на прохладной и чистой больничной постели. Этого милого проказника оплакивал весь город.

Я рассказал о Фульмине лишь по одной простой причине: когда я впервые читал либретто "Джанни Скикки", мне вспомнился именно он. Его живые глаза, то, как он пленительно улыбался уголками рта, короткие и густые брови, взъерошенные длинные волосы, спадавшие на плечи, выразительные - в "драгоценных" украшениях - пальцы - все это всплыло в моей памяти, и я увидел его как живого. Благодаря ему я с поразительной легкостью постиг характер другого обаятельного плута, пришедшего к нам из средневековья - Джанни Скикки. Можно сказать, что мы оба пристально изучали портреты Франса Халса и кое-что позаимствовали оттуда для своего грима. Мы знали, что нам нужен тип тосканца-простолюдина, восприимчивого и лукавого, внешне смиренного, но весьма изворотливого.

"...Как тот, кто там бежит, терзая всех,
Который, пожелав хозяйку стада,
Подделал старого Буозо, лег
И завещанье совершил, как надо"

(Перевод М. Лозинского)

- так Данте описал коварного флорентийца, который выдал себя за умершего человека и переделал завещание в свою пользу. Этот персонаж, едва намеченный в тридцатой песне "Ада",

вдохновил Джоакино Форцано на создание самого блистательного в истории оперного искусства либретто. Благодаря музыке, написанной несравненным Пуччини, это произведение стало подлинным шедевром.

Мое первое близкое знакомство с "Джанни Скикки" относится к 1939 году. Римская опера дала тогда серию спектаклей в музыкальном театре Адрии неподалеку от Венеции. Партию Скикки исполнял Бенвенуто Франчи, и я наслаждался поразительно мощной трактовкой образа, звучностью средних и низких нот, изумительной окраской голоса, врожденным тосканским акцентом, а также его тяжелой походкой, когда он уверенно выходил на сцену. Все это не могло от меня ускользнуть, так как я (в то время начинающий певец) играл Бетто ди Синья, одного из тех неприметных людей, с кем обычно не церемонятся, бывшего самым бедным из родственников Буозо Донати.

Позднее, когда я сам приступил к работе над образом Скикки, мне необыкновенно повезло: я подружился с либреттистом оперы. Сколько же драгоценных впечатлений оставило в моей памяти общение с этим человеком. Однажды Форцано и я так увлеклись разучиванием партии, что перестали смеяться над шутками и остротами, которыми изобилует это произведение. Но стоило мне отметить это, как последовал резкий ответ остроумного тосканца: "Наша работа должна быть серьезной. Пусть другие смеются и получают от этого удовольствие". Как верно сказано! Любой, даже самый забавный, анекдот становится плоским, если человек, рассказывающий его, сам покатывается от смеха.

В другой раз, по возвращении из зарубежного турне, я сообщил ему, что, выступая за границей, убедился в необходимости произносить заключительные слова оперы по-английски: "Ну разве могли деньги Буозо получить лучшее применение!" Тогда смысл оперы становится яснее для публики. Форцано метнул на меня сердитый взгляд и сказал: "Может быть, вам следовало еще и прикусывать язык, чтобы угодить этим варварам?" Он очень ревниво относился к своим произведениям, и горе было тому, кто позволял себе вольности. Чтобы добиться его согласия на малейшее изменение текста, мне приходилось пускать в ход все свое дипломатическое искусство и проявлять ангельское терпение. Когда наше сотрудничество подошло к концу, он не сказал мне ни слова, только улыбнулся своей обаятельной, "скиккиевской" улыбкой. После премьеры у меня не было возможности обсудить с ним постановку, поэтому я не могу поручиться, что все мои идеи он принял со снисходительной благожелательностью. Но я вспоминаю о той улыбке и... надеюсь.

Форцано хотелось, чтобы исполнители как можно больше играли на просцениуме, - он считал, что в этом случае публика полнее насладится и самой комедией, и костюмами артистов. Поэтому певцы у меня как бы прогуливались по сцене. Занавес поднимался при полной тишине, открывая задник (практически сцену), на котором изображена одна из улочек Флоренции 1299 года, освещенная мягким сентябрьским солнцем.

В центре сидит Бетто ди Синья... Бетто ди Синья неповоротлив, на нем грязные, стоптанные башмаки и старый крестьянский картуз. Он робок, но глаза у него живые, как у хорька. Его движения замедленны и неуклюжи. И хотя Бетто не выглядит старым, он сильно сутулится. Позднее мы увидим, как при разговоре он растопыривает пальцы, будто помогая себе подыскивать нужное слово. Рядом с ним стоит клетка с двумя цыплятами, в руках он держит корзину с яблоками и грушами, которую имеет обыкновение подносить Буозо Донати. Восемь утра. Бетто хочет выждать из приличия еще немного времени - сейчас еще рановато входить в дом. О том, что его богатый родственник серьезно болен, ему пока неизвестно.

Слева выходят крайне возбужденные Марко и Чьеска, сын и невестка Симоне, двоюродного брата больного Буозо. Но в отличие от Бетто Симоне занимает видное положение в обществе. Вполне сознавая свое превосходство над Бетто ди Синья, они проходят мимо, не обращая внимания на его приветствия. За ними следует не менее взволнованный Ринуччо, жестами он показывает сидящему Бетто, что надо торопиться.

Ринуччо - племянник Дзиты, влиятельной кузины Буозо Донати, прозванной Старухой. Он любит Лауретту, дочь неотесанного Джанни Скикки, и прекрасно отдает себе отчет в том, что брак с ней абсолютно неприемлем для его знатных родственников.

Затем с правой стороны сцены появляется величавый нотариус Аманти ди Николае. Его сопровождают свидетели-профессионалы Пинеллино и Гуччо. Торопливо входит в дом другая группа встревоженных родственников. Это Герардо, племянник Буозо, который тянет за собой жену Неллу. За ней едва поспевает маленький Герардино, их сын. В свою очередь Герардино волочит на веревке небольшую деревянную тележку, издающую неприятный стук: у нее недостает одного колесика.

Нотариус исчезает слева, остальные устремляются направо, на ходу приветствуя врача Спинелоччо, который в ответ слегка наклоняет голову, величаво шествуя мимо.

Бетто собирает свои вещи и наконец уходит в правую сторону сцены. Все погружается в темноту, задник с изображением улицы

поднимается вверх, вступает оркестр, и сцену постепенно заливает свет. Мы видим просторную комнату Буозо Донати, который покоится на смертном одре.

Цель этого небольшого вступления - представить героев, обозначить время и место действия, но, кроме того, сделать более понятным начало комедии, иногда кажущееся хаотичным и потому сбивающее зрителя с толку. Грим, костюмы, а также игра в следующей картине не должны быть преувеличенными. Необходимо соблюсти баланс в соотношении вокальных партий, чтобы одна второстепенная роль не подавляла другую без веских на то причин.

Дзита и Симоне уже заняли место у постели Буозо, выполняя обряд прощания с любимым родственником, - в данный момент только они знают о его кончине. Остальных привела сюда весть об опасной болезни Донати. В такт музыке родные выходят из глубины сцены, всем своим видом выражая безутешную скорбь. Дзита, похожая на хищную птицу, старую и угрюмую, расположилась в лучшем в этой комнате кресле.

Согнувшись под бременем лет, она сидит, широко раскрыв круглые и недоверчивые глаза, тогда как менее именитые члены семьи подходят к ней, дабы засвидетельствовать свое почтение. Первым это делает Риннуччо: он целует ей руку. Остальные следуют его примеру, Марко и Чьеска громко причитают. Нелла и Герардино, который по-прежнему волочит за собой игрушечную тележку, подходят к ней последними и тут же отступают в сторону - им велено держаться подальше.

Бетто - может быть, единственный человек, искренне заботящийся о Старухе, - дает волю своей неподдельной печали, но присутствующие так грубо его одергивают, что он в испуге роняет корзину с фруктами, после чего уже не решается приблизиться к Дзите.

Члены семьи оттесняют друг друга, чтобы занять место поближе к смертному одру. Они будто соревнуются в оплакивании усопшего и по очереди почтительно приветствуют Симоне, сидящего у самой кровати.

Все дружно скорбят, один Бетто стоит в стороне. Со скучающим видом он не спеша подходит к Нелле и шепчет ей на ухо новость: в Синье поговаривают о том, что после смерти Буозо его наследство должны получить монахи. Преклонив колени, остальные родственники, опасаясь пропустить нечто для себя важное, чутко следят за разговором Неллы и Бетто. Потом подползают на коленях поближе и с жалостливой интонацией спрашивают: "Скажи, что он слышал?".

Час Бетто пробил. Оказавшись наконец-то в центре внимания,

он пересказывает содержание слухов, распространившихся в Синье: согласно завещанию, все богатство Буозо отойдет монастырю. Сначала это вызывает недоверие, но затем всеми завладевает отчаяние.

Родственники Буозо Донати, конечно, терпеть не могут друг друга. Различия в степени родства (не говоря уже о том, что каждому из них причитаются разные доли наследства), неодинаковое положение в обществе, ревнивое отношение друг к другу - все это приводит к тому, что они разделяются на группы. Например, Марко, сын влиятельного Симоне, вероятно, живет с женой в центре города, тогда как Герардо и Нелла со своим надоедливым отпрыском - на окраине. Ринуччо определенно занимает высокое положение, поскольку он любимый племянник Дзиты, а Бетто, бедный крестьянин, обитающий за пределами города, в Синье, наоборот, лишен какого-либо приличного социального статуса. Эти различия между персонажами, должным образом подчеркнутые, чрезвычайно усиливают комизм ситуации.

К тому моменту, когда Бетто сообщает зловещую новость, все герои этой мастерской комедии уже достаточно хорошо обрисованы. Но, какими бы незначительными ни казались некоторые роли, они требуют от артистов умной и тонкой интерпретации и сдержанности в игре. "Джанни Скикки" не фарс, хотя режиссеры часто по незнанию попадались в ловушку, именно в таком жанре трактуя эту оперу. Это превосходная комедия, в которой и музыка, и текст точно указывают направление творческого поиска - recitar cantando (действие в пении). Настоящий оперный артист, абсолютно уверенный в своем мастерстве, лишь насладится счастливой возможностью спеть подобный шедевр.

Как только смысл сообщения Бетто доходит до сознания каждого, родственники обращаются к Симоне, старшему из них, за советом. Он слегка в маразме, соображает туго, однако внимание, оказанное его особе, заставляет Симоне собраться с мыслями. В кои-то веки он попадает в точку. Если завещание находится у нотариуса, заявляет он, все пропало. И добавляет: "Ну а если он [документ. - Прим. перев.] спрятана бумагах иль в одежде, будем искать мы, не терять надежды!"

Забыв об усопшем и о необходимости сохранять на лице скорбную мину, родственники начинают поиски. Утратив всякий стыд, они судорожно перерывают все вверх дном. Завещание находит Ринуччо. Не долго думая, он пускается на шантаж: не даст ли тетя Дзита согласие в столь радостный день на его женитьбу с Лаурет-той, дочерью Джанни Скикки?

Все торопливо восклицают: "Да, да!", и Ринуччо выпускает

завещание из рук. Однако он предусмотрительно посылает юного Герардино за Скикки и его дочерью.

Дзита осторожно развязывает тесемку, которой стянут свиток, и великодушным жестом передает обертку Симоне, прочитав на ней надпись: "Моим кузенам Дзите и Симоне..."

Всех охватывает волнение, а Симоне направляется к кровати и, несмотря на врожденную скупость, с благоговением зажигает три свечи посреди одобрительного гула. Затем, обнаружив, что бумага, отданная ему Дзи-той, оказалась всего лишь оберткой, швыряет ее на пол. Тем временем Дзита вскрывает завещание, громко оповещая всех об этом.

С тревогой и надеждой сбиваются родственники в кучу за спиной Дзиты, образуя подобие пирамиды. Их глаза скользят по завещанию, губы молча шевелятся, когда каждый прочитывает про себя строчку за строчкой. Постепенно надежда сменяется ужасом. Первым покидает свое место Симоне: он возвращается к кровати и злобно задувает свечи, которые явно поспешил зажечь в честь покойного.

Однако испуг вскоре проходит, и дом оглашают гневные проклятия. Впервые в жизни эти восемь человек ощущают единство - их сплотило чувство разбитых ожиданий. Риннуччо, обычно достаточно робкий, осмеливается высказать предположение: а не поможет ли им находчивый Джанни Скикки? Сперва все отвергают эту идею. Но Риннуччо поет изумительную арию, прославляющую Флоренцию и ее великих мужей ("Флоренция на дерево похожа..."). По его мнению, услугами этого ловкого малого Скикки пренебрегать не следует.

Заражаясь воодушевлением, охватившим молодого человека, и сделав для себя открытие - оказалось, за смиренным обликом Риннуччо скрывается настоящий мужчина, - родственники с жаром аплодируют ему. Овация еще не стихла, когда стук в дверь возвещает о прибытии Скикки, и присутствующие мгновенно принимают подобающий случаю опечаленный вид.

Какой волнующий момент для артиста, выходящего на сцену! Сердце отчаянно колотилось у меня в груди, когда, держа за руку Лауретту, я стоял за кулисами и считал такты. Сделав четыре шага вперед, я затем протягивал руку в сторону Дзиты, которая раздраженно отклоняла мое приветствие. Потом подходил к кровати и обнаруживал там покойника. Наконец, обняв за плечи Бетто - такого же бедняка, как и я, - пытался его утешить и одновременно как-то уяснить для себя ситуацию.

Донати даже не стремятся скрыть свое злобное и недоброжелательное отношение к Скикки. Вспыхивает ссора. Скикки собирается уйти и тянет за собой сопротивляющуюся

дочку. Но, понимая, что ее счастье и счастье Ринуччо сейчас поставлено на карту, девушка падает на колени и поет трогательную арию: "О, помоги, отец, нам..."

Эта ария, в которую певицы очень часто вкладывают слишком неподдельное чувство, на самом деле представляет собой изумительный сплав искреннего и наигранного отчаяния. Лауретта отлично знает, как заставить своего престарелого папашу плясать под свою дудку, хотя, конечно, никогда до этого она не попадала в такую переделку. Лауретта принимается плакать; слезы ее, однако, фальшивы, она даже грозится, что прыгнет с Понте-Веккьо, если отец останется неумолим.

Шмыгая носом, Скикки смахивает скупые слезы, смягчается и просит показать ему завещание.

Я считаю, что Скикки не должен равнодушно ждать, пока Лауретта закончит арию и в зале стихнут аплодисменты. Где же тогда действие и ответная реакция на него? Разумеется, не все согласятся со мной. Так, один лондонский критик - фамилии его я называть не буду, поскольку надеюсь, что он кое-что усвоил с той поры, - сурово осудил мою игру за "мелодраматизм", так как превосходное исполнение Элизабет Воан вышибло из меня несколько сентиментальных слез в "Ковент-Гарден"...

Итак, изучив завещание, Скикки наконец понимает, как он должен действовать, но отсылает Лауретту на террасу покормить птиц: ему не хочется, чтобы она участвовала в том, что обещает стать малоприглядным маскарадом.

После мучительных раздумий, во время которых родственники ходили за Скикки по всей сцене буквально по пятам, он сообщает им, что завещание не может быть переделано, но, если удастся вернуть Донати к жизни хотя бы на полчаса, можно будет составить новое завещание. Скикки берется лично исполнять роль Буозо Донати.

Завороженные предложением Скикки, родственники вытаскивают покойника из постели и, обращаясь с ним весьма непочтительно, запихивают тело в шкаф. Дзита отсылает Ринуччо за нотариусом. И вдруг, к ужасу собравшихся, раздается стук в дверь. Это пришел врач, ежедневно навещающий больного. Скикки едва успевает юркнуть в постель и задернуть за собой полог.

Вокруг врача Спинелоччо суетятся перепуганные родственники, всячески пытаясь не подпустить его близко к ложу "больного". Композиторская ремарка на партии врача гласит: "Говорит в нос с болонским акцентом". Принимая акцент, я с сомнением отношусь к другой характеристике голоса, который, на мой взгляд, должен быть округлым и напыщенным,

рассчитанным на то, чтобы производить впечатление на пациентов. Ловкому Скикки в тех местах, где он имитирует тосканца Буозо, предписано петь характерным дрожащим носовым голосом, ведь он изображает больного трясущегося старика. Однако участие двух похожих голосов в этом важном разговоре вносит путаницу, тогда как их противопоставление может дать комический эффект.

В первый момент Скикки блестяще справляется со своей ролью. Превосходно подражая голосу Буозо, он просит врача оставить его в покое и зайти попозже. После того как Спинелоччо уходит, родственники чуть ли не пританцовывают от радости, обсуждая возможные варианты распределения, богатства усопшего. Их идиллическое настроение побуждает Скикки сделать ироническое замечание по поводу прелестей семейной любви. Однако эта безмятежная картина сменяется мрачным беспокойством, когда все замирают, услышав удары колокола на площади, возвещающие о чьей-то смерти.

В ужасе и тревоге глядят они друг на друга: неужели кончина Буозо перестала быть тайной?

В этот момент с террасы приходит Лауретта и невинно спрашивет у Скикки: "Папа, ну что мне делать? Голубки не хотят уж больше зернышек..."

"Так налей им водички!" - отвечает встревоженный отец, и она снова исчезает, в то время как Герардо, который выбегал на улицу, чтобы навести справки, запыхавшись, возвращается назад с новостями: оказывается, колокол звонит по кому-то другому. Это не имеет отношения к их дорогому покойнику. Все поют "Да почиет он с миром!" и возвращаются к прерванным занятиям.

Следует сцена переодевания Скикки для его ответственнейшей роли - это восхитительная музыкальная страница. Женщины по очереди заигрывают с ним, а мужчины язвительно наблюдают за всей этой суетой. Но каждый пользуется случаем напомнить Скикки, чтобы он не забыл упомянуть в завещании тот или иной вожделенный предмет рядом с его именем. И каждому он обещает, что выполнит его просьбу.

Однако, чувствуя, что настало время вселить в этих людей ужас перед гневом господним, он грубо возвращает родственников Буозо к реальности и предупреждает о наказании, ожидающем всех, если мошенничество обнаружится: им отрубят правую руку и вышлют из Флоренции. И тут Скикки поет превосходную фразу "Прощай, Флоренция...", исполненную такой печали и одновременно столь грозную, что родственники замирают на месте, слушая его. Затем они повторяют эту фразу с ужасом в голосе, который должен быть отчетливо выражен,

поскольку позднее именно страх перед наказанием заставит их проявить сдержанность в присутствии нотариуса, хотя завещание, диктуемое плутом Скикки, лишает их права на наследство и все богатства переходят к Скикки.

В этот момент возвращается обеспокоенный Ринуччо и сообщает, что нотариус вот-вот явится сюда. И опять Скикки едва успевает нырнуть в постель и поправить полог, прежде чем в комнату войдет Аманти ди Николае в сопровождении двух свидетелей-профессионалов: сапожника Пинеллино и красильщика Гуччо. Звучит торжественная музыка. Пинеллино и Гуччо, очевидно, живут и работают где-то поблизости, коли могут отлучиться в любое время, чтобы немного подзаработать. Поэтому я и называю их свидетелями-профессионалами. Подобные дела для них привычны, и мне кажется, что Пинеллино не должен разражаться рыданиями, даже когда заявляет: "Я сейчас расплачусь!". Его плач может заглушить триоли, подчеркивающие те мысли, что возникают в голове изобретательного Скикки. Сапожнику лучше просто глупо улыбаться. Оба свидетеля любопытны, и какое-то время они внимательно слушают, как Скикки диктует завещание. Но потом это им надоедает, и нотариус вынужден призвать их к исполнению своих обязанностей.

Аманти ди Николае входит в дом Донати с очень важным видом. На миг он даже останавливается, как бы ожидая торжественной встречи. Затем садится за письменный стол, поставленный для него в дальнем углу. Снимает головной убор и, раскрыв свою папку, приводит в порядок бумаги. Затем слегка ударяет болтливого Пинеллино тростью по животу, давая понять, что процедура оформления завещания начинается.

Какое же удовольствие доставляла мне сцена составления завещания! Она изобилует оттенками, нюансами, акцентами. Как говорится, я умирал скорее от смеха, нежели от того, что исполнял роль умирающего...

Партия Скикки требует совершенно особого голоса. Несомненно, он принадлежит зрелому человеку, но временами в нем должна ощущаться острота, а в интонациях Скикки - угадываться что-то похожее на юношескую дерзость. Эта очень важная черта личности Скикки иногда ускользает от внимания публики, захваченной блеском и живостью актерской игры. Он чутко воспринимает ситуацию, однако всегда сохраняет характер жуликоватого флорентийского парня, каким был когда-то, готового высмеять кого угодно и что угодно и все обратить в свою пользу.

Именно такой образ я и стремлюсь создать; и чем больше

работаю над гримом и пластикой, тем удачнее результаты, которых я достигаю.

Вспомним, например, с какой убедительностью Скикки делает вид, будто поддерживает намерения наследников Буозо, хотя сам уже давно разработал хитроумный план действий. Или то, как в момент опасности он ловко напоминает им, что все они являются соучастниками преступления и в равной мере несут ответственность перед законом. В трактовке Пуччини он крестьянин, расчетливый, обладающий здравым смыслом, полный решимости вступить в бой за счастье своей дочери, с презрением относящийся к власти, острый на язык. Не существует никаких правил исполнения этой превосходной сцены, она дает актерам практически безграничные возможности для самовыражения.

Частенько, играя Скикки, я с удовольствием высмеивал своих так называемых родственников, иногда я действовал столь неожиданно, что они реагировали на мои выходки с удивительной непосредственностью. Однако я всегда уважительно относился к музыке и тексту. Это для меня - непреложный закон.

Изображая Буозо, Скикки начинает с комплиментов в адрес нотариуса, называет его - "нотариус любезный". Он знает, что, льстя Аманти ди Николае, заручается поддержкой нотариуса. Впоследствии тот охотно примет его объяснение: свою подпись Скикки-Буозо не в состоянии поставить якобы из-за паралича. Родственники с преданной грустью в голосе поют: "Бедный Буозо!" - и Аманти бросает на них короткий взгляд поверх очков. (Кстати, очки были изобретены в Пизе в 1295 году, то есть за четыре года до описываемых событий, так что наш нотариус шагал в ногу со временем.)

Приняв печальное объяснение, подкрепленное слабым взмахом руки между створками полога, нотариус призывает свидетелей и спрашивает у них: "Вы убедились?" Ему вновь приходится прибегнуть к помощи своей трости, чтобы вывести Пинеллино и Гуччо из состояния прострации. Затем он принимается нараспев читать преамбулу к завещанию.

Этот текст, читаемый в строгом соответствии с темпом музыки, должен звучать монотонно, но совершенно отчетливо, на подчеркнутых словах следует делать ударения. Джанни слишком хорошо знает наиболее важные пассажи, поэтому он застает нотариуса врасплох, когда дрожащим голосом просит его внести такое дополнение: "...аннулируя и лишая силы все другие завещания"!

Аманти торопливо вписывает пропущенные им слова и, несмотря на раздражающий его гул одобрения, которым

семейство сопровождает составление завещания, и многочисленные остановки, он не задает никаких вопросов, пока Скикки не доходит до весьма скромненького завещательного отказа в пять флоринов на нужды благотворительности.

"А не будет ли мало?" - спрашивает нотариус. Но Скикки, по-прежнему имитируя голос Буозо, отвечает, что, когда человек отваливает кругленькую сумму на благотворительность, в народе говорят: "...наверное, при жизни крал он бесстыдно и много!" Восклицания родственников: "Как мудро!", "Как достойно!" - довершают дело.

Сначала хитрый Скикки великодушно раздает мизерные доли состояния Буозо, позволяя себе забавное rallentando, когда завещает Чьеске и Марко "имущество... Квинтоля", как если бы приходилось держать в уме столько имен и имуществ, что вспомнить самое важное из них ему нелегко. Услышав, что он отказывает "прекрасного мула своему преданному другу... Джанни Скикки", родственники поднимают невообразимый гвалт, и сбитый с толку нотариус в конце концов ударяет тростью по столу. Как только воцаряется зловещая тишина, он объявляет своим звонким голосом: "Мула завещает своему преданному другу... Джанни Скикки".

Протестующие крики семьи, за исключением ехидной реплики Симоне о том, что мул совершенно не нужен Джанни Скикки, тонут в нисходящих звуках оркестра. Следует грозное замечание "умирающего": "Успокойся, Симоне, знаю сам я, что нужно Джанни Скикки".

Нотариус опять усаживается за стол, но потом он вынужден беспрестанно вскакивать со своего места, пытаясь перекричать разъяренных наследников. Наконец-то до них дошло, что все самое ценное уплывает в руки Джанни Скикки. Вначале они по очереди подходили к постели "умирающего" и благодарили его за внимание и заботу. Теперь же их негодующие возгласы все больше веселят Скикки по мере того, как ценности одна за другой уходят к "...неизменному и возлюбленному другу Джанни Скикки".

Жалобным голосом он заявляет нотариусу, как бы извиняясь за свою не в меру разгорячившуюся родню, что он сам решит, кому завещать свое добро. "Синьор нотариус, я знаю, что мне надо! Записывайте все, что я диктую, - говорит он и добавляет с угрозой: - Пускай кричат, им песенку спою я..."

Разгневанное, но беспомощное семейство прекрасно понимает смысл его намека. "Прощай, Флоренция!" - эта фраза напоминает им о наказании, неминуемом в случае раскрытия их соучастия в мошенничестве.

Дойдя до последнего и наиболее важного пункта завещания - владения мельницами в Синье, он, наслаждаясь мукой семейства, замедляет темп и в пассаже, похожем на вокальный акробатический трюк, то имитирует голос Буозо, обращаясь к нотариусу, то вдруг поет собственным голосом, удерживая родственников в бессильном состоянии ужаса. Здесь важно с абсолютной точностью соблюдать указания Пуччини: ни в коем случае нельзя ускорять темп слишком рано, фразу "Я закончил!" следует петь на достаточно выраженном sostenuto без торопливости и очень отчетливо, как если бы речь шла о самом обычном деле на свете.

Свидетели ставят на документе крестики вместо подписей, и нотариус поспешно прячет бумаги в папку. Затем, все еще вне себя от негодования, вызванного отвратительной сценой, он собирается уйти, но его останавливает слабый голос из-за полога. Скикки сообщает нотариусу, что ему причитается сто флоринов за услуги, а свидетелям - по двадцать флоринов. Эту сумму заплатит им Дзита. Обрадовавшись вознаграждению, все трое хотят приблизиться к постели Буозо, чтобы выразить ему свою благодарность, но Скикки останавливает их движением слабеющей руки, и они поворачивают обратно. Дорогу им преграждают перепуганные родственники.

С крайним отвращением на лице Дзита извлекает из кошелька обещанную сумму, и нотариус вместе со свидетелями уходит, восхищаясь "умирающим" и одновременно соболезнуя его родным и близким: "Что за редкое сердце! Как ужасно! Как тяжко вам!"

Необходимо заметить, что Ринуччо отсутствует при неблаговидной сцене сговора Скикки с семьей и ссоре. После того как хитрому флорентийцу удается обмануть лекаря, руководство сговором берет на себя Дзита. Она велит Ринуччо сбегать за нотариусом. Поэтому молодой человек не присутствовал при том, как Джан-ни Скикки предлагали взятки и пытались его соблазнить. Вернувшись назад, Ринуччо становится свидетелем составления первой части завещания, он среди тех, кто благодарит Скикки за небольшие завещательные отказы. А потом удаляется к Лауретте.

Возможно, они с Лауреттой следят за тем, как развиваются события, от исхода которых зависит их счастье, приникнув к замочной скважине. Как-никак она - дочь плута, а он - отпрыск алчных и жестоких хищников. Трудно ждать от них высокого благородства.

"Как бы то ни было, они еще дети, - сказал мне Форцано. - А вы сами отказались бы от такого состояния?"

"Наверное, да", - ответил я, вспомнив о необычайно похожей ситуации, возникшей когда-то в нашей семье. Мы, пятеро детей моего отца, были любимчиками среди шести внуков деда. Когда он умер, отец находился за границей, и его братья (современные Донати) завладели наследством, взяв в сообщники слепого нотариуса, сумевшего убедить свидетелей в том, что умирающий (может быть, он к тому времени уже умер?) подтвердил завещательные отказы кивком головы.

Но вернемся в мир комедии. Парализованное разразившейся катастрофой, семейство Донати поначалу пребывает в безмолвной неподвижности. Но как только за нотариусом и свидетелями захлопывается дверь, они все как один обрушиваются на Скикки. Однако тот уже приготовился к нападению: он стоит на кровати, вооружившись здоровенной узловатой палкой, с которой никогда не расстается. Кстати, она была при нем, когда он вошел в комнату. (Я всегда предусмотрительно прятал эту дубину во время первого выхода, после того как Дзита отклоняла протянутую мной руку и я шел к кровати Буозо, чтобы осмотреть тело. Воскликнув: "Ах... Скончался?" - я наклонялся и клал палку на пол. О таких мелочах надо помнить. Эту оперу отличает насыщенное драматическое действие, поэтому каждый жест должен быть четко продуман и рассчитан.) Дзита первой восклицает: "Жулик!". Это слово следует произносить с долгим "а", не искажая при этом сдавленной глухой ноты... Потом все бросаются на Скикки, который, раздавая тумаки направо и налево, останавливает их нападение, но не вопли.

Далее родственники учиняют дикий разгром, каждый из них хватает все, что попадается под руку; уносят даже постельное белье. Бетто забирает свою клетку с цыплятами. Скикки не вмешивается. Но когда Симоне завладевает огромными подсвечниками из серебра, он заставляет его выпустить из рук добычу и прогоняет вон. Маленький мальчик, забытый всеми, находится в углу комнаты (или справа, согласно партитуре). Оказавшись в центре невероятной суматохи, он усугубляет ее, бросаясь прочь со своей грохочущей игрушкой.

И мужчины, и женщины беззастенчиво растаскивают добро Буозо и устремляются к выходу. Но позвольте напомнить актерам, что им следует оставлять сцену поодиночке. Иначе, столпившись в дверях и не имея возможности протиснуться вперед, они рискуют быть избитыми Джанни Скикки.

Сцена пустеет, женские вопли замирают вдали, финальные возгласы плутоватого флорентийца ("Прочь! Прочь!") раздаются в тот момент, когда стеклянные двери на террасу распахиваются и

на фоне Флоренции возникают Ринуччо и Лауретта. Взявшись за руки, они поют красивый заключительный дуэт, не выходя на авансцену. Тем временем вновь появляется Скикки. Он выглядит комично: облаченный в длинную ночную рубашку, он сгибается под тяжестью добычи, отнятой у спасшихся бегством Донати.

Я всегда даю влюбленным возможность закончить чудесный дуэт и только после этого, на третьем такте, пою фразу: "Наконец-то ушли!" Я с грохотом сбрасываю на пол награбленное добро и от души разражаюсь хохотом. Но, заметив дочку и ее жениха, я внезапно обрываю смех и с нежным, очень человечным выражением на лице, достигнутым не без помощи грима, оборачиваюсь к публике со словами: "Ну разве могли деньги Буозо получить лучшее применение!" Затем, раскрыв объятия, направляюсь к счастливой парочке, смеясь и аплодируя.

Эти финальные фразы стоили мне многих часов упорных репетиций с Форцано, который всегда был мной недоволен. Да и я тоже! Легко написать: "licenziando senza cantare" (играть свободно). И совсем другое дело - обратиться к публике совершенно естественно и уверенно, без преувеличения и наигранной театральности. Последняя фраза не должна выпадать из структуры произведения. Ее следует произносить с определенной окраской и громкостью звука. Она - часть оперы и требует того же темпа.

Однажды мне пришла в голову такая мысль: а что, если самому написать к ней ноты? Я попытался, но безуспешно. Казалось, комедия грозит обернуться для меня трагическими последствиями. Наконец я сел за пианино и начал все петь на одной ноте - соль-бемоль. В результате, развивая эту находку, я произнес известные слова, стараясь избежать диссонирующей звонкости... И кажется, это мне удалось.

ГЛАВА 19. КОМПОЗИТОРЫ - МОИ СОВРЕМЕННИКИ

Распахивая перед читателем окна в мир оперы - надо сказать, выбор мой был достаточно случайным, - я неизбежно бросал ностальгические взгляды и на самого себя. Теперь, подойдя к последней главе этой книги, я улавливаю настойчивые сигналы памяти, касающиеся тех, кого не хотел бы обойти вниманием. Это композиторы, которых мне посчастливилось знать, чьи произведения я исполнял.

В их число не входят титаны оперного искусства - для этого я родился слишком поздно! - однако некоторые по праву занимают достойное место в безбрежном мире оперы. Кое с кем меня связывала очень близкая дружба, и я подробно обсуждал с ними их произведения. С другими был знаком мимолетно, но составил о них впечатление, достаточное для того, чтобы имя, упомянутое на страницах книги, обрело черты реальной личности.

Первые мои встречи со многими композиторами произошли в доме моего тестя Раффаэло де Ренсиса, в его рабочем кабинете, стены которого были увешаны фотопортретами композиторов и музыкантов разных стран мира. Я частенько разглядывал их с благоговейным любопытством, но одна фотография привлекала мое особое внимание - на ней был изображен священник.

Надпись на фотографии гласила: Al karissimo amiko Raffaelo de Rensis affetuoso rikordo del suo Pietro Piotti. Проставленная дата вызывала такое же недоумение, как и орфография: даритель вместо "c" писал "k". Затем я узнал, что настоящее имя дона Пьетро Пиолти, изображенного на фотографии, - дон Лоренцо Перози. Я заинтересовался этим человеком, и мне поведали печальную историю.

Будучи еще молодым священником, Перози сочинил оперу "Ромео и Джульетта". Но вскоре его стали одолевать сомнения: не подрывает ли это "богохульное" произведение основ религии, да и вообще, подобает ли священнику сочинять подобные вещи? Терзаемый мыслями о том, что совершил смертный грех, когда переложил на музыку драму человеческих страстей, Перози в припадке безумия бросил в огонь партитуру оперы - плод своих многолетних трудов.

Очевидно, с тех пор его рассудок помрачился. Время от времени на него, что называется, "находило"; он страдал странными, хотя и безобидными маниями: то его обуревало

желание провести реформу алфавита и календаря, то вдруг он начинал уверять всех, будто он вовсе не дон Лоренцо, а Пьетро Пиолти. Тем не менее он был превосходным человеком и обладал феноменальной памятью на некоторые вещи. Называл он меня "Mezzo Tedesco" ("полунемец"), так как услышал однажды, что моя мать австрийского происхождения.

Перози всегда одевался как священник, бывал обычно любезен и говорил тихим голосом... Но репетировать в его присутствии было делом далеко не простым. Он написал большое число ораторий, вернув итальянской духовной музыке былую мощь и прозрачность. Я пел в нескольких его вещах, но больше всего мне нравилось "Воскресение Христа". Однако до сих пор, когда я вспоминаю работу над этим произведением, меня охватывает ужас.

В течение пяти недель я репетировал это сочинение с маэстро Бернардино Молинари, постоянным дирижером церкви Санта-Чечилия в Риме. Между прочим, работать с этим мастером тоже было нелегко, и, хотя я был близким другом семьи, на репетициях он становился похожим на разъяренного тигра. В "Воскресении Христа" есть изумительная фраза; кажется, что дух композитора вознесся куда-то на небеса, в стратосферу. Ее поет Иисус, обращаясь к Марии Магдалине: "Noli me tangere". Начинается эта фраза с высокой ноты фа на слове "Noli". Маэстро Молинари, вопреки звучанию моего чистого молодого голоса, требовал от меня петь наверху mezza voce, то есть давать pianissimo, которое сложная тесситура делает практически невозможным.

Я преодолел эту трудность с первого раза. Но если бы на этом все кончилось! Я должен был повторять фразу еще и еще, чтобы почувствовать себя уверенно. В конце концов я охрип и прекратил пение. Последовала ужасная сцена: маэстро стучал кулаками по роялю и выкрикивал самые живописные ругательства. Меня так и подмывало убежать прочь, но я увидел доброе лицо его жены Мери Молинари, которая пристально наблюдала за мной в щелку приоткрытой двери - она умоляюще сложила руки, всем своим видом показывая, что надо остаться и впредь не раздражать ее супруга.

Выплеснув эмоции, Молинари становился на редкость милым человеком... Я не сомневался: его беспокоит и будущее общение с композитором, которое не сулит ничего хорошего, и то, что нам предстоит выступать не где-нибудь, а в самой "Ла Скала". Конечно же, я никуда не убежал, все обошлось, и на следующий день мы отправились в Милан, где нас радушно встретил дон Лоренцо.

Но - увы! - уже на первой репетиции на голову "полунемца" посыпались оскорбления: автор оратории никак не возьмет в

толк, что я такое пою, и вообще - этой музыки он не писал. Я остолбенел и с ужасом увидел, как дон Лоренцо вырвал из партитуры две страницы. Именем Господа Бога он заклинал меня не петь их на премьере. Я дал ему слово (мог ли я поступить иначе?), и репетиция на этом закончилась.

Я был в отчаянии, но маэстро Молинари объяснил, что мы стали свидетелями одного из тех странных душевных кризисов, которые иногда случаются с доном Лоренцо. "Не волнуйтесь, - подбадривал меня маэстро, - он обо всем забудет".

Конечно, ему-то нечего бояться. А вот мне - петь, когда за пультом стоит Молинари, а в первом ряду зрительного зала сидит сам дон Лоренцо, - было от чего почувствовать себя полным ничтожеством. Сердце скатилось в пятки, когда я приступил к отвергнутым страницам.

Но ничего страшного не произошло, и мы оба вздохнули с облегчением, как только прозвучали последние аккорды. Гроза миновала, бедный Лоренцо и вправду обо всем позабыл...

Поскольку разговор зашел о музыкантах-священниках, мне вспомнился дон Личинио Рефиче - полная противоположность дону Лоренцо.

Это был необычайно общительный человек. Он редко носил сутану и отличался раскрепощенностью суждений. Его склонность к сочинительству не омрачалась угрызениями совести. Познакомился я с ним в Римской опере, где был занят в двух его произведениях. Людей, подобных ему, итальянцы называют "simpatico". Он был наделен обаянием и прославился как неутомимый и остроумный рассказчик, хотя, признаться, некоторые его истории меня ошеломляли.

Я пел партию Арсенио в его опере "Маргерита да Кортона", заменяя артиста, который незадолго до спектакля упал с лошади. Сыграл я и Тибурцио в его опере "Чечилия" в 1942 году. Ни одна из этих опер, вскоре сошедших со сцены, не оставила яркого следа в моей памяти. Претендовать на признание могла лишь "Чечилия", и то благодаря участию в ней великой Клаудии Муцио, певшей заглавную партию. Сохранились две прекрасные пластинки с записью ее исполнения.

Обе оперы были поставлены с большим размахом. Что же касается музыки, то она была по меньшей мере приятной, но думаю, что ни одному из этих сочинений не суждено занять прочное место в репертуаре музыкальных театров.

Примерно в это же время я познакомился с Франко Альфано. Густая седая грива придавала ему весьма романтический вид. Он не только завершил оперу Пуччини "Турандот", выполнив неблагодарную и кропотливую работу, но и написал несколько

хороших опер, вполне достойных его таланта. На мой взгляд, лучшей из них является "Воскресение" (по роману Льва Толстого). Я исполнял в ней партию Симонсона. Маэстро всячески меня подбадривал на репетициях и в итоге дал высокую оценку моей работе. Композитор редко бывает доволен вокалистом, поэтому его похвалы я вспоминаю с большой гордостью. Мне нравилась эта роль. Но самое большое волнение я испытал оттого, что пел вместе с Джузеппиной Кобелли, непревзойденной исполнительницей партии Катюши. В ее голосе звучала почти нестерпимая острота чувств.

Теперь я расскажу об Аннибале Биццелли, моем закадычном и необыкновенном друге. Биби - так называли его друзья - был представителем богемы в истинном смысле этого слова. Но за внешностью беспечного повесы скрывался очень тонкий музыкант и человек высокой культуры. В молодости он сочинил оперу "Доктор Осе", которой дирижировал сам маэстро Серафин в театре "Сан-Карло" в Неаполе. Она была тепло встречена и публикой, и критиками; казалось, композитора ожидает большое будущее. Однако неуравновешенный характер Биби отрицательно повлиял на его музыкальную карьеру, хотя для друзей он всегда оставался честнейшим и обаятельнейшим человеком.

Я дружил с ним до самой его смерти. Под его руководством я разучил не одно сочинение, и достичь совершенства мне помогал безупречный музыкальный вкус Биби. Мы часто уединялись в моем летнем домике в Санта-Севера и с головой уходили в работу, готовя концертные программы, разучивая оперные партии.

Перестав сочинять оперы, балеты и песни, не пользовавшиеся особым успехом, Биццелли зарабатывал себе на жизнь в основном тем, что писал музыку для кинофильмов и занимался репетиторством. Кстати, как репетитор он был нарасхват. Ему ничего не стоило нажить состояние, давая в Риме уроки Марио Ланца, однако Биццелли не смог примириться с эксцентричными манерами певца - тот любил расхаживать на занятиях нагишом! Биби нравилось работать с Пиа Тассинари, Ферруччио Тальявини и, в чем он сам признавался, со мной. Пик его славы пришелся на то время, когда он вместе с Тоти Даль Монте гастролировал по Востоку. Впоследствии композитор без умолку рассказывал анекдоты о "La Totina".

Потребности его были скромны, и обворожительной жене Биццелли, американке Альве, приходилось довольствоваться весьма малым. В конце концов она убедила мужа поехать в США, где в мгновение ока он, с его опытом и одаренностью, оказался завален работой. Его буквально рвали на части, и Биццелли

быстро разбогател. Друзья с облегчением вздохнули: наконец-то Биби счастлив. Но не тут-то было! Живя среди великолепных небоскребов, он лишился привычного скверика с его добродушными "обитателями", где подолгу просиживал вечерами за чашечкой кофе или стаканом воды, читая газеты. Биццелли серьезно заболел, и несчастная Альва увезла его на родину, в знакомую для него обстановку, где долго выхаживала больного мужа, пока он опять не стал обаятельным никчемным человеком, каким и был раньше.

Эрманно Вольф-Феррари! Мощный открытый автомобиль, белоснежный "аустро-даймлер", в котором впереди сидели два человека в белом, а позади огромный датский дог, подкатил к вилле семьи де Ренсис. Супруги Вольф-Феррари прибыли с традиционным весенним визитом. Их появление производило сильное впечатление. Оба были высокими, стройными и вместе со своим громадным догом образовывали живописную группу. Всей нашей семье, включая меня (хотя в то время я еще не был полноправным ее членом, а всего лишь женихом), их появление доставило большую радость. Маэстро и папа Раффаэло обожали друг друга и могли часами вести беседу в кабинете де Ренсиса. Папа Раффаэло садился за письменный стол, а маэстро вытягивался в уютном кресле, которое теперь находится у меня дома.

Мими Вольф-Феррари очень привязалась к маме Джузеппине, поэтому такие встречи относились к числу самых приятных событий. Тильда и Франка называли маэстро "barbazio" ("дядей"), он же немедленно окрестил меня "novizzo" - "суженый". Разговаривал он всегда, за исключением официальных случаев, на венецианском диалекте.

На свадьбе он был свидетелем, или "testimonio", со стороны моей невесты Тильды. Однако это не помешало ему отозвать меня из нашего медового месяца для исполнения "Итальянских песен", написанных на стихи народных тосканских поэтов. Некоторые из них (для баритона) он посвятил мне, "суженому", сделав такую очаровательную надпись, обрамленную цветочками: "Эти цветы распустятся от радости - дорогому Тито..." И на другой странице: "Опять цветы для него".

Иногда мы встречались в Венеции. Там высокая стройная пара тоже производила яркое впечатление: прохожие оглядывались на них и выражали свое восхищение. Однако больше всего поражал венецианцев дог, который казался еще более огромным на небольших "calles" и мостах Венеции. При виде подобного чуда жители города не могли удержаться от восклицаний: "О! Глядите, глядите, какой пес! Это же настоящий

теленок!"

Умер Вольф-Феррари в Венеции, которую прославил в своих песнях. Во время похорон по воде плыла длинная процессия гондол. В первой из них находился гроб с его телом. Хористы из театра "Фениче" пели: "Bondi, Venezia cara, Bondi, Venezia mia… Venezia storia" - это было последнее приветствие композитора любимой Венеции, взятое из его оперы "Перекресток". Народ толпился вдоль каналов и на мостах. Люди пели, воздавая должное покойному, когда гондола проплывала мимо. То был незабываемый день, и хочется думать, что такое зрелище доставило бы удовольствие и самому композитору.

Вольф-Феррари был тонким музыкантом, его творениям присуща особая элегантная инструментовка. А как изящны его оперы по мотивам комедий Гольдони! Они пользовались большим успехом. Я пел в его "Четырех самодурах" и "Секрете Сусанны", а также в "Ожерелье мадонны", очень сильной музыкальной драме, действие которой происходит в середине прошлого века в Неаполе. Ее герои, "сатотай" (гангстеры), и по сей день живут припеваючи!

Я играл Босса, "guappe", дерзкого преступника, надменного, но и не лишенного своего рода жестокого обаяния. Эта роль, как и партии для сопрано и тенора, очень выразительна, однако работать с маэстро, при всех его замечательных человеческих качествах, было сущим адом. Совершенство оставалось для него лишь отправной точкой, и я покидал репетиционный зал в изнеможении, с охрипшим голосом, опустошенный. Но когда он отрывал руки от клавиш и смотрел на меня своим добрым, ласковым взглядом, я чувствовал, что готов, если потребуется, начать все сначала.

В сущности, моим настоящим дебютом в Королевской римской опере стала (и притом совершенно неожиданно!) его опера "Любопытные женщины". Это произошло из-за внезапной болезни одного из артистов. Благодаря великодушной поддержке моих коллег я с честью выдержал испытание и закончил выступление с триумфом, воспоминание о котором до сих пор согревает мое сердце.

Много лет спустя я привез "Четырех самодуров" в Лисабон, где оперу поставил Национальный театр "Сан-Карлуш". Актерский состав, в который вошли Итало Тахо и Тальявини, был блистательным, ставил спектакль умный режиссер, предоставивший нам свободу самовыражения. В результате, несмотря на венецианский диалект, публика сполна насладилась этой искрометной комедией. Спектакль удался, и мы получили огромное удовольствие, сумев показать настоящий музыкальный

театр. Решение "Сан-Карлуш" возобновить постановку в следующем сезоне очень меня обрадовало.

Все композиторы (а их было много), с которыми меня свела судьба за время долгой карьеры, даже если сотрудничество с ними и было непродолжительным, оставили в моей памяти яркий неизгладимый след. К числу наиболее знаменитых относится Итало Монтемецци. О нем я вспоминаю с большой теплотой. Однажды Римская опера открывала сезон его спектаклем "Корабль". Мне досталась тогда самая маленькая партия - Рулевого, и я не покидал судно на протяжении всего первого акта. Едва дождавшись его окончания, я поспешил за кулисы, так что выразительную фигуру Монтемецци увидел лишь издали. Но через несколько лет, когда, как говорится, проявились мои определенные способности к вокалу, мне доверили деликатную задачу.

Мой хороший друг и наставник Пино Донати, тогда директор болонского театра "Коммунале", попросил меня спеть в опере "Любовь трех королей". Маэстро Монтемецци - он относился ко мне скорее как деловой человек и профессионал, чем как художник, - нуждался в ком-то, кто мог бы придать большую характерность роли Манфреда, опасаясь, что последний будет выглядеть несостоятельно в этой отнюдь не героической партии.

Авторитет композитора был велик, а кроме того, если говорить честно, предложение польстило моему самолюбию, и я со всей добросовестностью приступил к разучиванию новой роли. Но Манфред мне не понравился, да и музыка не вызывала восторга. Казалось, ничто в этой работе не может меня увлечь. Поэтому я отправился в Болонью и честно рассказал о своих сомнениях и о том, что не способен оценить оперу по достоинству.

Донати меня понял, а маэстро Монтемецци - строгий, но добрый человек - выразил опасение, что, исполняя такую напряженную партию, я рискую повредить своему неокрепшему голосу... Меня отпустили с Богом, и я так и не сыграл Манфреда.

А теперь обратимся к другому превосходному композитору Людовико Рокке. Слава его пришлась на "царствование" Серафина, который дирижировал обеими его значительными операми. Потрясающий актерский состав (в него вошли все молодые вокалисты труппы) действительно превосходно исполнил эти произведения ("Дибук" в 1938 году и "Гору Ивнор" в 1939-м), но больше всех блистал Джино Беки.

Маэстро Рокка был застенчивым и замкнутым человеком, к нам он обращался только через дирижера. "Дибук" стал для него настоящим триумфом. Мы тоже радовались успеху, поскольку

вложили в спектакль столько труда. На втором представлении, как известно, исполнители всегда чувствуют себя более раскованно, поэтому возможны любые неожиданности. Итак, на сцене находилась группа пылких молодых людей. Мы пели, танцуя: "Пляшите, добрые евреи, пляшите, пляшите"!

Вдруг из-за нелепой ошибки в произношении один из нас засмеялся и, пытаясь подавить в себе веселье, стал так забавно пыхтеть, что мы невольно последовали его примеру, пока не расхохотались во весь голос. Маэстро Серафин даже не взглянул на сцену и невозмутимо продирижировал до конца действия. Потом, сойдя с подиума, прошел за кулисы, и мы, испытывая трепет, расступились, чтобы дать ему пройти. Его лицо было грозным. Проходя мимо, он пристально посмотрел в лицо каждому из нас и процедил сквозь зубы: "Какой позор!"

Так или иначе, шутка потеряла всю свою прелесть. На наше счастье, маэстро Рокка к тому моменту уже покинул зал и был избавлен от этого неприятного инцидента.

Когда разразилась война, он, как еврей, был смещен с поста директора туринской консерватории, выпускником которой являлся и которую всегда очень любил. Затем следы его потерялись. Но творениям Рокки суждена долгая жизнь. Недавно я с большой радостью узнал, что его оперы возвращаются на сцены театров.

Другим композитором, чьи произведения маэстро Серафин поставил с молодыми артистами, был Эцио Карабелла. Его замечательный балет "Переверните фонарь" уже имел большой успех, когда композитор осмелился попробовать свои силы в оперной музыке. Ему принадлежит опера "Подсвечник" по одноименной комедии А. Мюссе. Это было чудесное время, нас переполняла гордость - маэстро Серафин доверил нам такие важные роли.

В "Подсвечнике" я исполнял партию хвастливого капитана Клавароша, симпатичного усача, одетого в ослепительный костюм. Карабелла от души смеялся, глядя на созданный мной образ, ему так понравилось мое исполнение, что мы подружились. Он любил обсуждать героев своих опер с актерами, особенно с певицей, исполнявшей главную женскую роль, что неудивительно: ею была мечтательная Маргерита Карозио.

Ильдебрандо Пиццетти заслуживает особого разговора. Для него характерен ярко выраженный индивидуальный музыкальный язык - изумительное recitar cantando, с длинными протяжными фразами. Его музыка всегда меня восхищала. В Римской опере я исполнил небольшую роль в его "Чужеземце", в этом произведении есть несказанно прекрасная басовая ария - в то

время ее пел Джакомо Ваги. Я также пел партию Епископа в опере "Фра Герардо". Когда мужской и женский хоры грянули, поражая контрастным звучанием, я почувствовал свою необыкновенную значительность.

Маэстро Пиццетти был мужчиной небольшого роста, робким и хрупким, с тихим голосом. Он картавил, что придавало его речи неповторимое своеобразие. Было непонятно, как этому невзрачному на вид человеку удавалось претворять в музыку великие библейские сюжеты. Уже стариком он сочинил оперу "Убийство в соборе" - произведение необычайно мощное.

Как-то в юности я пошел на оперу Пиццетти "Орсеоло". К тому времени я уже воображал себя чуть ли не своим человеком в "Ла Скала". Правда, я еще ни разу не выступал на сцене этого прославленного театра, но мне казалось, что я, во всяком случае, должен неплохо смотреться среди изысканной публики. В тот незабываемый вечер я сидел в ложе и выглядел элегантно в белом галстуке и фраке, наблюдая за миланской знатью, собравшейся в зале. Время от времени я грациозно помахивал ручкой, завидев кого-либо из своих знакомых. Но вдруг великолепие этой картины нарушил встревоженный незнакомец. Он сообщил, что меня требуют за кулисы. Удивленный и слегка взволнованный, я последовал за ним. Маэстро, к которому он меня подвел, с жесткой лаконичностью произнес: "Синьор такой-то заболел, вы должны его заменить".

При этом страшном сообщении звезды потухли на моем сверкающем ночном небосводе, и я погрузился в темноту. Я попробовал было возразить, что совершенно не знаю роли, но меня резко оборвали. Ничего страшного, сказали мне, я должен спеть, обращаясь к Орсеоло, единственную несложную фразу, причем на одной ноте: "La Signoria del Doge e del Sen-a-a-ato".

Меня отослали наверх в гримуборную, чтобы надеть костюм и загримироваться. По дороге туда я без конца пел, задыхаясь, на одной ноте: "La Signoria del Doge e del Sen-a-a-ato". В коридоре я увидел человека приятной наружности, который произвел на меня большое впечатление своим царственным облачением. Он распевался, пробуя голос. Покровительственно посмотрев на меня, он спросил: "Вы и есть тот самый молодой человек, который будет исполнять партию Глашатая? Не так ли? Тогда идемте, мой мальчик, я вас загримирую. Поскольку у вас нет опыта в этих делах, я сам поработаю над вашим лицом".

Он усадил меня перед зеркалом и принялся скрести мои щеки страшными на вид старыми гримировальными карандашами, стертыми до самой фольги, в которую они были обернуты. Так что мое несчастное лицо мгновенно порозовело,

правда, в основном от моей же крови, выступившей из ссадин. Когда я уже приобрел достаточно устрашающий облик, мне стали примерять огромный костюм. В то время я был изящен, как паж герцога Норфолкского, поэтому мое туловище пришлось обмотать каким-то тряпьем. Его закрепляли булавками в такой лихорадочной спешке, что они то и дело вонзались в тело. Однако все это было чепухой в сравнении с оказанной мне честью - выступить в "Ла Скала". Стиснув зубы, я безропотно выдержал изощренную пытку и наконец направился к сцене, по-прежнему повторяя про себя свою единственную фразу.

- Кто вы? - спросил меня маэстро за кулисами.

- Гобби, - прошептал я в ответ, чувствуя, как моя душа разрывается между гордостью и ужасом. - Я заменяю актера, поющего Глашатая.

- Отлично. Главное, не волнуйтесь, я подам вам знак, когда настанет ваш черед, - сказал он.

В этот момент я увидел рослого мужчину, который только что покровительственно втирал в мое лицо грим. Теперь этот человек изменился до неузнаваемости. Он дрожал, крестился и целовал какие-то амулеты, перед тем как выйти на сцену. Царственное величие куда-то подевалось - передо мной находилось терзаемое страхом существо.

Эта метаморфоза, произошедшая с человеком, который казался столь уверенным в себе, усугубила мои собственные опасения, и я тревожно спрашивал:

- Когда мой выход, маэстро?

- Обождите, - успокаивал меня добродушный маэстро, - я скажу.

Ему и в голову не приходило, что я абсолютно незнаком с постановкой и никогда до этого не выступал. А следовательно, мне ничего не известно о том, в каком темпе выходить на сцену. Когда он сказал мне: "Пошел!", я рванул вперед, как бегун при выстреле стартового пистолета, со всего маху распахнул дверь и, не обращая никакого внимания на великого Танкреди Пазеро, который в тот момент пел арию, что было сил выпалил: "La Signoria del Doge e del Sen-a-a-ato" - по крайней мере на полминуты раньше, чем было нужно.

Пазеро внезапно остановился, раскрыв от удивления рот, тогда как другой здоровяк метнул на меня взгляд, исполненный ярости. Маэстро Пиццетти, который ввиду значительности события сам дирижировал своей оперой, едва не хватил удар, а суфлер, высунувшись из будки, прошипел: "Эй ты, идиот! Кто тебя сюда послал? Убирайся к дьяволу!"

Я был совершенно сбит с толку оскорблениями и гневными

взглядами и не знал, что делать дальше. Но потом опомнился и, продираясь сквозь Синьорию, которая в конце концов двинулась к сцене, ретировался за кулисы.

Чувство несправедливости переполняло меня, когда я, униженный, вернулся в гримуборную, чтобы освободиться от своего безразмерного одеяния и удалить хотя бы частично грим, обезобразивший мое лицо. Кое-как я нацепил свою одежду - как же я теперь был не похож на того симпатичного молодого человека, который сидел в ложе! - нахлобучил на голову шляпу, придав ей какой-то безнадежный наклон, и покинул знаменитый театр "Ла Скала", сказав себе, что если так здесь выпускают на сцену, то с меня довольно.

Самые счастливые воспоминания о маэстро Пиццетти связаны у меня с Сиеной, где в садах палаццо Киджи Сарачини я впервые исполнил его "Эпиталаму". В перерывах между репетициями мы беседовали, а мой тесть брал у него интервью. Тем временем сын композитора, Ипполито, бродил рядом - держа в руках сокола!

Я всегда мечтал спеть красивую песню Пиццетти "Пастухи" на слова Д'Аннунцио, однако никак не мог добиться, чтобы автор ее транспонировал. Каждый раз, когда мы встречались, он говорил, что необходимо внести изменения, совсем незначительные, но сделать это может только он сам. Как бы то ни было, замысел этот не удалось осуществить. Позднее мне не захотелось, чтобы песню транспонировал кто-то другой, поэтому я так ее и не спел. А дни, проведенные в Сиене, остались в моей памяти как некая идиллическая интерлюдия.

Умберто Джордано был не только прославленным композитором, но еще и красивым представительным мужчиной; в беседе он сразу же подавлял окружающих. Зная об этом, он усвоил определенную манеру разговора. Причем профессорский тон Джордано вовсе не делал его высокомерным. Человек редчайшего обаяния, он был закадычным другом Пьетро Масканьи. Они постоянно выручали друг друга в щекотливых ситуациях, когда надо было скрыть свои любовные похождения и не навлечь на себя гнев подозрительных супруг.

Маэстро Джордано испытывал ко мне добрые чувства и, должен признаться, проявлял немалое терпение. Я уже спел в его "Федоре" в "Ла Скала", Венеции и Риме, и мне захотелось принять участие в опере "Андре Шенье".

- Вы должны петь в "Федоре", - говорил он мне, - эта опера будто написана для вас.

Но я продолжал донимать его своими просьбами - мне не терпелось исполнить партию Жерара в "Шенье".

- Вы слишком молоды, - объяснял он.

- Маэстро, но я уже спел несколько партий гораздо более сложных, чем партия Жерара, - возражал я, - к тому же я играл в "Федоре" много раз.

- Так, значит, эта опера перестала вас интересовать? - обрывал меня композитор.

- Но, маэстро, я...

- Ладно, ладно. Идите работать, вы споете в следующем спектакле "Шенье".

Так оно и получилось - но только через несколько лет...

С Пьетро Масканьи я был едва знаком. Конечно, я видел его на репетициях, когда работал над партиями Франца в "Жаворонке" ("Лодолетта") и Раввина в "Друге Фрице". Он выглядел усталым, но в глазах его по-прежнему горел огонь музыки. Говорил он высоким голосом, с тосканским акцентом, обладал неистощимым запасом на редкость забавных историй и славился истинно тосканским остроумием.

Я никогда не пел в "Сельской чести", считая, что роль Альфио мне не подходит. Мои коллеги были склонны делать из этого персонажа неуклюжего и крикливого весельчака. Но все же я записал эту партию на пластинку. Помня о врожденном сицилийском чувстве собственного достоинства и желая почтить память великого маэстро, я создал образ благопристойного человека с добрым сердцем, но ревниво оберегающего свою честь; я точно следовал смыслу прекрасной музыки, старался не срываться на крик, избегая в пении чрезмерной громкости звука.

Масканьи, Джордано и, разумеется, в первую очередь Пуччини создали своего рода поствердианскую оперу, в которой наследие великого композитора получило дальнейшее развитие. Достойное место в этом ряду занимает и Франческо Чилеа. С ним меня связывала очень теплая и в определенном смысле трогательная дружба, хотя она и началась с происшествия, едва не окончившегося "сценической катастрофой".

В 1941 году я пел партию пастуха Бальтазара в опере Чилеа "Арлезианка". Но что-то стряслось с электрической системой, поднимавшей и опускавшей занавес. Вместо того чтобы оставаться опущенным в течение оркестровой увертюры, как это обычно бывает, на первых же тактах музыки занавес поднялся, открыв взору публики не только декорации, но и меня! Я стоял на коленях спиной к зрителям и разглаживал неровности покрытия под шаткой скамейкой, на которую должен был сесть, когда начнется действие.

Из-за кулис раздалось шиканье. Я сообразил, что зрители меня видят. Надо было срочно что-то предпринять.

Медленно и с явным усилием, как и подобает старому

пастуху, я поднялся и сел на скамейку. Затем большим разноцветным носовым платком подал знак Дурачку, также застигнутому врасплох, чтобы он подошел ко мне. Нарочно уронив свою трубку, я заставил мальчика ее поднять и расположиться рядом со мной на траве. Потом я прошелся вокруг, собирая остальных детей, которых теперь отправлял ко мне из-за кулис постановщик.

Короче говоря, я попытался заполнить время, передвигаясь неторопливо и плавно, в такт музыке, не переигрывая при этом, пока оркестр не закончил увертюру. Маэстро Де Фабрициис последовал моему примеру и, пренебрегая паузой для аплодисментов, раздававшихся обычно, когда смолкала музыка, сразу же перешел к первой картине. Я же продолжал выступать в необычной для себя роли мима.

Публика ничего не заметила. Но маэстро Чилеа, ей-богу, был счастливейшим человеком! Дрожа от волнения, милый старик с трогательной настойчивостью убеждал всех: "Какая блестящая идея! Нет, в самом деле, блестящая идея!"

Мне повезло: почти каждый день я ездил вместе с ним в трамвае, отправляясь в оперный театр, и "неожиданное событие" стало предметом долгих и приятных бесед о том, как тщательно надо продумывать каждую мизансцену спектакля.

Я неоднократно пел эту оперу в Италии, исполняя обе баритоновые партии: Метифьо и Бальтазара, - и часто включал в свои концертные программы печальную, но прекрасную сказку о козочке и волке, которую Бальтазар рассказывает Дурачку. Она требует от певца разработанного дыхания и укрупнения длительности нот, но ее тесситура удобна для баритона.

Между Джино Бекки и мной завязалось что-то вроде соревнования: кто споет эту арию лучше. До сих пор в моих ушах звучит изумительный голос "соперника.

Старый пастух рассказывает историю, подражая голосу волка, чтобы развлечь несчастного убогого мальчика, которого тревожит печальная судьба козочки, Чилеа - тонко чувствующий композитор. Он придает мелодии плавное развитие, описывая закат, наступление сумерек и наконец восход солнца, лучи которого ласкают Дурачка, мало что понимающего в происходящем. Музыка Чилеа наполнена состраданием. К числу вокалистов, которым посчастливилось ее исполнять, кроме Бекки, относятся также Тито Скипа, Беньямино Джильи и Джанна Педерцини.

Арлезианка - женщина с дурной репутацией. Ее имя у всех на устах, но сама она ни разу не появляется на сцене. В связи с этой незримой героиней мне вспомнилась одна забавная история.

Однажды в кабинете маэстро Де Фабрициса в Римской опере зазвонил телефон, и по тому выражению, которое приобрело его лицо в первые минуты разговора, я понял, что возникла деликатная ситуация. Действительно, на другом конце провода находился какой-то то ли политический деятель, то ли высокопоставленный чиновник. Просьба его звучала настойчиво и достаточно властно: для синьориты такой-то, его протеже, надо подобрать маленькую роль в театре.

"Да, ваше превосходительство, - говорил Де Фабрициис. - Конечно, ваше превосходительство... Понимаю... Да... Хорошо, попросите ее зайти ко мне. Я сделаю все, что в моих силах... Но вы знаете, сезон уже начался".

Красотка явилась на следующий день, состоялось прослушивание, обернувшееся для маэстро настоящей пыткой. Убедившись, что синьорита не знает содержание "Арлезианки", Де Фабрициис предложил ей подготовиться к исполнению заглавной роли в этой опере...

Жестоко? Быть может... Но зато эффективно...

Теперь "Арлезианка" почти забыта. Однако опера Чилеа "Адриенна Лекуврер" выдержала испытание временем - и отчасти потому, что ее любили некоторые известные примадонны. Это произведение и поныне привлекает к себе подлинно талантливых вокалисток.

Мишоне (баритоновая партия) - режиссер. Этот застенчивый, склонный к уединению человек, безотказный и добросовестный, безнадежно влюблен в знаменитую красавицу Адриенну. Его монолог, когда он с обожанием глядит на нее, следит за каждой ее фразой, подсказывая слова из-за кулис, проникнут глубоким чувством. Это поистине изумительный речитатив, положенный на столь же прекрасную мелодию. Заканчивается он короткой полуприглушенной арией.

Я полюбил эту роль. Когда мне пришлось исполнять ее в Римской опере вместе с Марией Канилья, мое имя было уже достаточно известно. Признательность маэстро не знала границ, он говорил, что высоко ценит то обстоятельство, что "великий артист", как он любезно меня называл, согласился выступать в "маленькой партии". Однако партия Мишоне вовсе не относится к типу "маленьких". Это тонкая и трогательная партия, требующая очень богатой тембровой палитры.

Как бы то ни было, милый скромный Чилеа осыпал меня самыми нежными комплиментами, с какой-то великодушной наивностью восхищаясь моими гримом и осанкой, благодаря которым я ухитрился превратиться из рослого мужчины в сутулого невзрачного человека.

Поскольку Мишоне отлично знал, как Адриенне следует петь свою большую арию, я, вероятно, могу чуть-чуть задержаться в этой роли и дать несколько советов будущим исполнительницам партии Адриенны.

Когда Адриенна декламирует свою фразу, обращаясь к Принцу и Аббату, которые бурно аплодируют ей, не надо приглушать или "сдавливать" голос, пытаясь добиться pianissimo - композитор на нем не настаивает. С изящной скромностью Адриенна отклоняет их похвалы: она всего лишь "смиренная служанка гения, творца". Это поется просто на andante con calma. Pianissimo, необходимое для действительно тихого пения, возникает в финале, где маэстро Чилеа требует от исполнителя un fil di voce (голос как ниточка).

Многие другие композиторские ремарки, вполне точные, дают вокалистке возможность для наиболее полного самовыражения. Этим указаниям надо следовать неукоснительно, поскольку Чилеа меньше всего нуждался в непредусмотренных излишествах, которые имеют обыкновение укореняться, становясь "традицией" в худшем смысле этого слова и превращаясь едва ли не в дурную привычку.

Попроси меня кто-нибудь назвать человека, являющего полную противоположность скромному и тонкому маэстро Чилеа, я, наверное, вспомнил бы о Джорджио Федерико Гедини, сочинившем оперу "Счастливый лицемер" по одноименной повести Макса Бирбома. Он пользовался репутацией серьезного композитора с высокой культурой, но вряд ли когда-либо был по-настоящему популярен. Тем не менее его оперу поставили в "Пиккола Скала". Главную партию лорда Инферно исполнял я, партию меццо-сопрано - превосходная певица Анна-Мария Канали. Режиссером была опытная Маргерита Валлман.

Должен сказать, что именно благодаря нам зрелище обрело пластическую выразительность, так как эта сторона спектакля была лишь едва намечена режиссером. В одной из сцен я, игравший лорда Инферно, согласно либретто, сидел с Леди (Канали) в театральной ложе. В нужный момент я достал из кармана зеркальце и погляделся в него, заслонив лицо... Но когда я опустил руку, мой грим был уже абсолютно иным. По залу прокатился восхищенный стон. Это произвело на публику огромное впечатление.

Да, постановка была очень шикарной, довольно снобистской и вполне соответствовала вкусам определенной части публики. Что касается маэстро Гедини, то он воздержался от каких-либо похвал в наш адрес, хотя от артистов потребовались многие недели упорного труда, чтобы реализовать его замысел. Должно

быть, ему не хотелось изменять своей репутации самого холодного человека на свете.

Совсем другим был Риккардо Дзандонаи, выходец из той же области Италии, что и я, хотя впервые мы встретились, когда он приехал из Пезаро к родственникам моей жены, хорошо его знавшим. Мы сразу же перешли на венецианский диалект и с удовольствием общались друг с другом. Дзандонаи был сама простота, почти невинность. Эти черты характера в нем подкупали, но как-то не очень вязались с его в высшей степени своеобразной и мощной музыкой.

За исключением, может быть, "Франчески да Римини", произведения поистине бесподобного, красивые оперы Дзандонаи не входят сегодня в разряд самых популярных, о чем я очень сожалею. Но наибольшее огорчение мне доставило то обстоятельство, что баритоновая партия Джанчотто во "Франческе" оказалась слишком трудной для моего голоса. Так, кроме странного персонажа в опере "Кавалеры из Екебю" - где я просто пересек сцену в обществе Джузеппе Таддеи, - мне не довелось спеть ни в одном из произведений, сочиненных Дзандонаи.

С Отторино Респиги я также познакомился в доме семьи де Ренсис, а затем побывал на его красивой вилле в Риме, гостеприимной хозяйкой которой была жена композитора Эльза. Там собирался весь музыкальный мир. Очаровательная и умная Эльза даже выделила комнату для танцев, где развлекалась молодежь.

Маэстро Респиги очень хотел, чтобы я пел в его "Бельфагоре" ("Дьяволе"). На мой взгляд, заглавная роль мне подходила. Но в то время на оперной сцене царил другой "дьявол" - Мариано Стабиле. Так или иначе, исполнить эту партию мне не довелось.

Я вынужден был довольствоваться замечательной песней Респиги "Туманы" на стихи сардинской поэтессы Ады Негри. Эту превосходную мини-драму я включал в свои концертные программы, гастролируя за рубежом, а также записал ее на пластинку.

Я довольно рано приобрел славу артиста, умеющего "создавать образы", и в течение многих лет меня приглашали петь в новых операх, что я и делал с удовольствием. Это позволило мне совершенствоваться в своем искусстве и, кроме того, познакомиться со многими композиторами.

Так я вошел в новый для меня мир и смог глубже прочувствовать их произведения. В связи с этим мне вспомнились два неаполитанских композитора, совсем не похожих друг на друга. Первый, Марио Персико, был исключительно глубоким

человеком, и у меня с ним завязались теплые дружеские отношения, обогатившие мое представление о его творчестве. Встречаясь с ним в Неаполе и Риме, я убедился, что этот образованный и культурный человек - идеальный собеседник, с которым можно делиться своими планами на будущее.

Впервые его опера "Трактирщица" (по пьесе Гольдони) была показана в Риме. В составе исполнителей блистали имена Мафальды Фаверо, Ферруччио Тальявини, Мариано Стабиле. Мне досталась симпатичная и яркая роль. Однако бедняга Персико и на репетициях и на премьере скрывался за кулисами, не находя себе места и пребывая в мучительном и тревожном ожидании. Он напоминал человека, у которого вот-вот должна родить жена. Но я с большой радостью должен признать, что исполнение оказалось достойным этой замечательной оперы.

Якопо Наполи был другим неаполитанским композитором, которого я очень хорошо знал. После римского успеха оперы "Сокровище" ему предсказывали блестящее будущее. Для участия в ней меня пригласили примерно за пять дней до премьеры: кажется, заболел один из исполнителей. Взяв себе за правило всегда помогать театру, попавшему в сложное положение, я за несколько часов проглотил свою партию. Бесценной наградой прозвучали для меня слова композитора, произнесенные им позднее: "Тито, вы прямо-таки спасли оперу, продемонстрировав образец безупречной работы над партией".

По правде говоря, эта работа меня здорово повеселила. Я должен был играть невысокого старика-сказочника, поэтому с помощью грима и костюма превратился в тщедушного милого человечка, беззубого, с круглыми очками, державшимися на кончике носа. Поистине одной из радостных сторон нашей профессии является возможность полного преображения внешности. Я всегда находил это занятие упоительным.

Выше я неоднократно упоминал Агостино Дзанкетту, своего дорогого учителя. Однажды - я был тогда еще ребенком - услышав, как я, играя в теннис, горланю какую-то популярную песню, он выглянул из окна и спросил: "Кто это там поет?" Я сознался, он сразу же позвал меня к себе домой и попросил что-нибудь спеть. Затем Дзанкетта уверенно заявил, что у меня баритон (мало кому из вокалистов выпадает такая удача - определение знающим человеком типа голоса еще в раннем детстве). Дзанкетта посоветовал мне подумать о пении как о своей возможной будущей профессии.

Барон Дзанкетта был отличным музыкантом и композитором. Нередко проводя каникулы на его гостеприимной вилле, я наблюдал за тем, как он работал. Меня всегда поражала его

необыкновенная техника игры на фортепиано. Дзанкетта оставался виртуозным музыкантом и тогда, когда достиг девяностолетнего возраста. Эта техничность стала неотъемлемой стороной его личности, поэтому в оперной музыке Дзанкетты можно обнаружить черты пианизма.

По преимуществу он был композитором романтического склада, ему принадлежат многие первоклассные произведения. Но, будучи аристократом, живущим в райском уединении, он почти никогда не имел возможности войти в мир профессиональных музыкантов. Его наследие обширно: песни, фортепианные пьесы, оратории и оперы, одну из которых мне посчастливилось петь в городе Реджо-дель-Эмилия, славящемся своими придирчивыми меломанами. Опера называлась "Давид", и я исполнял партию царя Саула.

Много лет спустя в Бассано состоялось чествование композитора. Я выступил с краткой речью, а некоторые из моих учеников дали концерт, в программу которого вошли его произведения. Мани Меклер и Луис Маникас (оба певца теперь по праву обрели известность) спели сольные номера из "Давида", а дирижер Бальдо Польдик исполнил очень красивый концерт для фортепиано, написанный бароном. Для нас всех, и в особенности для меня, в тот день представилась редкая возможность свести воедино нити из прошлого, настоящего и будущего.

Шагнуть от барона Дзанкетты к следующему композитору просто невозможно без волшебных семимильных сапог: настолько разнятся их личности и творчество. Самый свирепый и непредсказуемый среди критиков, Бруно Барилли наводил ужас на исполнителей. Обладая высокой культурой, необычайно бойко владея пером и при этом отличаясь весьма сомнительным вкусом, он выглядел неряшливо в своих потрепанных костюмах в те времена, когда подобный стиль одежды еще не вошел в моду и воспринимался обществом с опаской. Барилли вел беспорядочный образ жизни, часами просиживал в кафе, поглощая сладости без всякой меры и теребя грязными руками свою густую шевелюру.

Однако ему нельзя было отказать в литературной одаренности, и музыкальный мир принимал его таким, какой он есть. Когда-то он был превосходным журналистом и посылал из-за границы корреспонденции, захватывающие репортажи, но предпочтение всегда отдавал музыке. Барилли не раз подвергал безжалостной критике весьма именитых дирижеров, певцов и музыкантов. Короче говоря, не состоявшись как композитор, он ушел в музыкальные критики - такое случается нередко.

Тем не менее Римская опера поставила его "Эмирала", в котором я принял участие. Барилли едва удостаивал нас

взглядом. Мы были. для него ничтожными существами, сражавшимися с его музыкой. Я хорошо запомнил, что в основу оперы был положен восточный сюжет и я выходил в шикарном одеянии, с тюрбаном на голове, украшенным драгоценными камнями, с ятаганом и прочее. Вид у меня был устрашающий. Вряд ли стоит добавлять, что его рецензия на этот спектакль была более чем доброжелательной.

Чтобы перейти к Джан Франческо Малипьеро, надо сделать шаг от почти смешного к иногда великому. Долгое время широкая публика принимала творения композитора очень сдержанно, в особенности его оперные произведения. Но он все же был выдающимся музыкантом - многие из его сочинений я полюбил. За . рубежом его знали намного лучше, чем на родине.

В 1934 году меня, еще молодого студента, но уже жениха Тильды, пригласили на премьеру "Легенды о сыне-подкидыше" (либретто Пиранделло, музыка Малипьеро). Это было превосходное зрелище. В зале царила такая же ослепительная роскошь, что и на сцене. Изысканные наряды и дорогие украшения на женщинах, белые галстуки и подобающие случаю строгие костюмы на мужчинах. Разумеется, обстановка была отнюдь не демократичная, но, несомненно, подобная публика выглядит куда более привлекательно, нежели та, что одевается в соответствии со своими собственными причудами.

Как я уже сказал, Малипьеро не пользовался особой популярностью, и кое-кто пришел на премьеру с недобрыми намерениями. Не успел занавес подняться, как раздался неодобрительный гул. Свистки, шум... Одним словом, зрители старались сорвать представление и продемонстрировать свое пренебрежительное отношение к опере.

Спектакль с трудом доиграли до конца, и шум возобновился с новой силой. Зрители, сидевшие в партере, поднялись со своих мест, чтобы громко выразить недовольство... но не поведением публики, а композитором. На протяжении всей оперы он невозмутимо и как бы окаменев просидел в ложе, не обращая никакого внимания на ропот в зале, а теперь встал во весь рост, яростно аплодируя и выкрикивая: "Браво, маэстро!"

Я подумал: "Черт возьми, какая смелость!" - и полюбил его с той минуты навсегда.

Малипьеро отличался эксцентричностью: он жил на своей вилле в Асоло в окружении всевозможных животных. Он долго добивался и в конце концов получил от священника разрешение, чтобы его собака посещала мессу вместе с ним. "Она - творение божие, - заявлял он, - и все отлично понимает".

Будучи человеком выдающимся, Малипьеро жил так, как

считал нужным. Со всех концов света к нему приезжали, люди, мечтавшие с ним повидаться, но он принимал только тех, кто ему нравился, или же своих близких друзей. Я считаю для себя большой честью его доброе отношение ко мне; по крайней мере он ценил меня как исполнителя.

Я пел в его опере "Гекуба", которая не вызвала особого скандала, много раз исполнял его прекрасные "Семь канцон". Мне также посчастливилось участвовать в премьере его красивой мистической оратории "Святой Франциск Ассизский". Последним его произведением, в котором я принял участие, был "Лжеарлекин" - довольно поверхностный, лишенный глубокого смысла опус.

Как-то он отвел меня в сторону и спросил:

- Что вы думаете об этой вещи?

- Видите ли... - пробормотал я, несколько смущенный.

- Вы абсолютно правы, - вдруг сказал Малипьеро. - Это пустячок. Но подобные штуки меня забавляют.

Разумеется, все композиторы, о которых шла речь в этой главе, итальянцы, поскольку я познакомился с ними в первые годы своей вокальной карьеры. Благодаря общению с этими людьми, более или менее тесному, я приобрел ценный опыт - научился работать с музыкой разных стилей. Я шел еще не проторенными путями и не знал тогда, что в недалеком будущем спою "Воццека".

Хотелось бы закончить эти заметки таким утверждением: одним из одаренных композиторов этого периода был молодой человек по имени Тито Гобби. Но справедливости ради следует сказать: наивысшим моим достижением в области сочинительства стало участие в работе над фильмом "Стеклянная гора" в качестве консультанта в 1949 году. К счастью, этот фильм завоевал огромную популярность, и даже сегодня его можно иногда увидеть по американскому телевидению, правда, в не очень удобные часы, например в три утра.

В картине были заняты Дульчи Грей и Майкл Денисон, два превосходных английских актера, а также юная Валентина Кортезе, которая позднее стала очень яркой актрисой. Я же прекрасно провел время, играя оперного певца, ставшего партизаном.

Музыку к фильму написал Нино Рота, удачливый композитор и замечательный человек. Сочиняя музыку к моей роли, он проявил поистине ангельское терпение. Мне не очень понравились первые наброски, и я попытался направить его творческий поиск по другому пути, посоветовав обратиться к песням жителей наших гор, соответствовавшим, на мой взгляд,

духу фильма. Я познакомил его с одной из них под названием "La Montanara". Я усаживался рядом с ним за пианино, подсказывал, предлагал, требовал написать ту или иную фразу - и в конце концов он сочинил красивую музыку, популярную и в наши дни.

Из горной Кортино д'Ампеццо,где снимался фильм, мы перебрались в Венецию, чтобы записать фонограмму в театре "Ла Фениче" с дирижером Франко Феррарой. Пока он просматривал партитуру, к нам присоединились несколько наших добрых друзей, и мы оживленно проговорили вплоть до начала репетиции. Затем в одном из пассажей оркестровой партии, в середине fortissimo, Франко Феррара, обладавший феноменальным слухом, вдруг заявил, что у флейтиста что-то не так с мундштуком его инструмента.

Рота воскликнул: "Вы сошли с ума! Неужели вы что-то слышали?"

Гвидо Кантелли - вундеркинд, чья жизнь оборвалась так рано и так трагично, - отнесся к этому заявлению также с недоверием.

Нас поддержал и Массимо Амфитеатров, знаменитый виолончелист. Ему тоже показалось, что с инструментом все в порядке.

Наконец мы заключили пари. Франко Феррара подозвал к себе флейтиста и сразу же обнаружил небольшую трещинку в мундштуке!

Мы онемели от удивления. А Рота предложил отпраздновать это событие. Не долго думая, мы всей компанией - Рота, Феррара, Кантелли, Амфитеатров и я - отправились пообедать. Потом мы бродили по узким улочкам и мостам залитой лунным светом Венеции, и настроение у нас было романтическое.

Остановились мы на площади святого Марка, мекке всех венецианских бродяг, чтобы полюбоваться фасадом базилики, на котором лунный свет рельефно обозначил все детали. Потом я предложил перейти на Другую сторону площади, пообещав спутникам, что оттуда откроется дивный вид.

Мы пересекли площадь и уселись на невысоких ступенях. Перед нами возникло действительно волшебное, почти призрачное видение: базилика, казалось, плыла в лунном свете, выступая из полосы низкого тумана.

К нам подошел неизвестно откуда взявшийся Мемо Бенасси, великий итальянский актер. Мы провели там, на площади, в тихой беседе долгие часы. И какие часы! Они не вернутся уже никогда, но и не сотрутся из памяти до конца жизни. Это драгоценные камни в короне молодости.

Когда божественный туман пронизал нас холодом до самых костей, блеснули первые лучи солнца...

И теперь в этом утреннем свете, распахнув последнее из окон, я вижу: многие, о ком говорилось в этой главе, уже покинули нас.

Ожидает ли их забвение?

Некоторых - да. И быть может, заслуженно. Ибо их притязания на бессмертие оказались несостоятельными. Другие занимают определенное место в истории музыки благодаря одному-двум произведениям или необычной арии, получившей известность стараниями прославленного исполнителя. Но многие оставили после себя совершенные сочинения, которые, увы, не вызывают сегодня интереса у оперных театров и театральных трупп, разбросанных по всему миру.

Мы же порой вынуждены довольствоваться второсортными переделками признанных шедевров, свидетельствующими о сомнительном вкусе и низкой музыкальной культуре. На эти странные и уродливые спектакли театры затрачивают огромные суммы денег, хотя то и дело раздаются жалобы на нехватку средств.

Осмелюсь задать такой вопрос: не разумнее ли время от времени обращаться к забытым произведениям, обладающим несомненными достоинствами, пусть даже и небезупречным в художественном отношении?

И тогда - сколько еще нераспахнутых окон!.. Положа руку на сердце - и на эту книгу, - я со всей искренностью заявляю: вы и не знаете, какое это увлекательное занятие - раскрывать окна в мир оперы. Испытайте себя! Распахните некоторые из ставен и последуйте совету того гида в Сан-Джиминьяно: взгляните!